

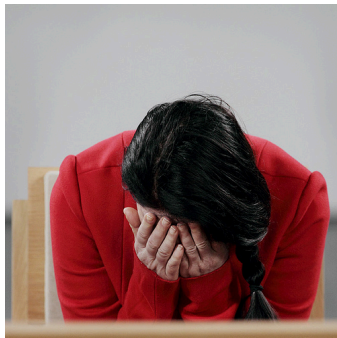
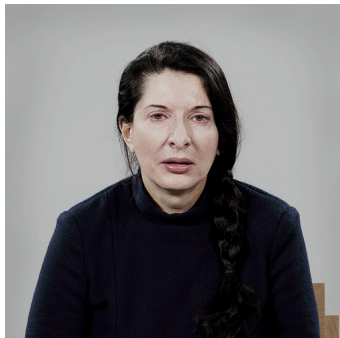
Meditativt nærvær?

En undersøkelse av performancen

The Artist Is Present, av Marina Abramović

sett i den tibetanske vajrayāna-buddhismens lys.

Av Aase-Hilde Brekke.



The Artist Is Present, Foto: © Marco Anelli, 2010.

Master i teatervitenskap

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Det Humanistiske Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO



Vår 2012

Aspiration for *mahāmudra*¹

av den tredje Karmapa, Rangjung Dorje.



All dharmas are projections of mind.
As for mind, there is no mind; mind's nature is empty.
Empty and unceasing, mind appears as anything.
Investigating it well, may I settle the basic points.

Projections which never existed in themselves,
have been confused as objects.
Awareness itself, due to ignorance, has been confused as a self.
Through the power of dualistic fixation I wander in the realm of existence.
May ignorance and confusion be completely resolved.

It doesn't exist: even buddhas do not see it.
It doesn't not exist: it is the basis of samsara and nirvana.
No contradiction: two-in-one, the middle way.
May I realize the Nature of Mind.

¹ *Mahāmudra* (skt.) er et uttrykk for sinnets natur: *Rig pa* (Wyl.), er den ikke-dualistiske oppmerksomhet, som ikke kan bli ødelagt og representerer en absolutt realitet, men allikevel kan mistes av syne, og står slik i motsetning til jeget eller egoet, som er i konstant forandring.

© Aase-Hilde Brekke

2012.

Meditativt nærvær?

En undersøkelse av *The Artist Is Present* av Marina Abramović, sett i den tibetanske vajrayāna-buddhismens lys.

Aase-Hilde Brekke

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo.

Sammendrag

Utgangspunktet for å skrive om neo-avantgardekunstneren Marina Abramović, og hennes performance *The Artist Is Present* og tibetansk vajrayāna-buddhisme, er flere. Abramović er kjent for å ha utført mange oppsiktsvekkende og til dels voldelige performancer på 1960- og 70-tallet. En bevisst utfordring og utforskning av sin egen tålegrense både psykisk og kroppslig har vært viktige element i flere av hennes performancer. Ved å anvende begrep og praksis fra vajrayāna-buddhismen som analyseredskap, påvises sammenhenger og ny innsikt omkring Abramovićs performanceunivers inn i en teatervitenskapelig kontekst. Analysen er tverrfaglig og analytisk deskriptiv.

Masteroppgaven analyserer Abramovićs performance, *The Artist Is Present* utført i den retrospektive utstilling med samme navn. Den var kuratert av Klaus Biesenbach og varte fra 14. mars til 31. mai, på Museum of Modern Art (MoMA) i New York, i 2010. Over 500 000 var innom utstillingen. Den inkluderte foto og video, og performancer utført av 42 innleide dansere og performancekunstnere, som kopierte fem av Abramovićs performancer på 1960 og 70-tallet. Hovedattraksjonen var performansen *The Artist Is Present* hvor Abramović satt på en stol i Marron Atrium, i museets åpningstid, syv (til ti) timer hver dag, seks dager i uken. Foran henne sto en tom stol, hvor en og en fra publikum kunne sitte i stillhet med henne. 1545 personer fulgte oppfordringen og fikk sitte med henne. Noen kom tilbake flere ganger, og satt med henne i mange timer. De timelange køene vitnet om den enorme interessen for å nå frem til henne. Performansen avstedkom en rekke reaksjoner blant publikum og sterke følelsesutbrudd, som flere beskrev som spirituelle erfaringer. Masteroppgaven undersøker om, og hvordan publikums deltakelse kan sees på som en moderne pilegrimsvandring, sett ut fra et religionsvitenskapelig perspektiv.

Nærværet i teateret er behørig diskutert som et kjernebegrep innenfor forståelsen av moderne teater. Masteroppgaven konstruerer begrepet: *meditativt nærvær*, og viser hvordan forståelsen av meditasjon og religiøs praksis, fra det tibetanske buddhistiske univers, kan bidra til en større forståelse for blant annet Abramovićs egen innsats i *The Artist Is Present*. Meditativt nærvær er et begrep fremkommet av studien av empirien i *The Artist Is Present*, og et forsøk på å gi en karakteristikk av hva som foregikk i den meget dynamiske performansen. Masteroppgaven viser til Abramovićs opplæring i meditasjon og kjennskap tibetansk buddhisme gjennom retreats i tibetanske klostre, og viser hvordan også dette har påvirket og bidratt til å forme hennes kunstneriske univers.

Takk til...

Først vil jeg si hjertelig takk til alle som har ønsket meg alt godt underveis i min prosess for å gjøre masteroppgaven interessant, bedre, og ferdig! Mange skal nevnes: Min første veileder Anita Hammer: Takk for at du gikk løs på oppgaven min med ild og vind, og stryk på kinn! Siren Leirvåg tok over som veileder og fikk meg i mål! Med analytisk og våkent blikk kommer vi alltid lekende lett ut på plussiden.

En hjertelig takk til Pilegrimssenteret i Oslo, ved Roger Jensen, og forskningsprosjektet PluRel (Religion i pluralistiske samfunn) ved Oddbjørn Leirvik ved UIO, for tildeling av masterstipend våren 2011. Takk til Notto Telle og Jone Salomonsen for konstruktive kommentarer. Takk til Otto Krogseth, for faglige innspill og hyggelige samtaler! Takk til UIO, og Fond for utøvende kunstnere, som gav reisestøtte til New York, våren 2010.

I New York går min takk til Marina Abramović - for en uforglemmelig opplevelse i *The Artist Is Present*, ny inspirasjon, og interessant intervju på telefon! Takk til Tashi, som satte meg i kontakt med Marina selv! Marco Anelli for tillatelse til å bruke hans foto fra *The Artists Is Present*. Communication Departement ved MoMA, for informasjon. Takk til Richard Schechner, for et morsomt møte og inspirerende intervju! Takk til Dena Gold, og alle som svarte på mitt epost-intervju, og Paco Blancas for lån av hans bok: 75. Scott Rudd, for lån av foto.

Takk til gode venner: Ann-Karin Solvang for uvurderlig hjelp til korrektur! Takk til Henrik Mathisen, for faglig hjelp omkring buddhistisk og sanskrit terminologi og skrivemåte! Takk til Adrienne Kristensen for heia-rop og faglige kommentarer. Takk til Anne-Grete Tømmervik for engelsk språkvask.

Min takk går også til mine gode private støttespillere: Takk kjære pappa, du som fortalte om Aristoteles, sang og leste dikt for meg som barn! Du gav meg ryggrad og mot til å møte livets stormkast med styrke og optimisme! Jeg kan enda kjenne din sterke hånd! Takk til mamma for støtte og oppmuntring! Til min livsledsager Hassan: Ditt blikk har båret meg over mangt et Ginnunagap! Min datter Mitra: Du er en inspirasjon for meg med din ro og din klokskap.

Takk til mine tibetanske lærere som generøst har tatt imot en vesterlending som meg og delt av den tibetanske visdom: Måtte det jeg formidler omkring den tibetanske tradisjonen være riktig og gagnlig for flere.

Om forfatteren

Jeg har siden 1992, jobbet som kunstner og pedagog med performance, teater, foto, video og mixed-media. Noe av min billedkunst er presentert i antologien: *New Collectors Book* ved kurator Basak Malone, og er omtalt i New-York Art Magazine (2010, 2011), og jeg har stilt ut i USA, Tyskland og Kina. Jeg har ledet frigruppen Tarateateret siden 1992, som jobber med performance bygd på visualitet (video, foto), non-verbalitet, eksperimentell (noise, ambient) og tradisjonell musikk (strupesang), i en ikke-lineær dramaturgi, fremført med humor og alvor. Vi har en site-specific tilnærming til kunsten, hvor stedets romlige og sosiale kvaliteter blir en del av prosjektets innhold. Vi har mottatt støtte bl.a. fra Norsk Kulturråd flere ganger.

I tre måneder i 1995 studerte jeg tibetansk vajrayāna-buddhisme og tibetansk rituell maskedans *Gar-Cham*, ved Library of Tibetan Works and Archives (LTWA) i Dharamsala, og i klostre i India. Gjennom fire studiereiser til eksilklostre i Nord-India, har jeg også laget en dokumentarfilm om tibetansk rituell maskedans, kalt *Noe kan bare danses*, med opptak av Padmasambhavas danser i landsbyen Tashi Jong. Siden 1992 har jeg praktisert ulike typer meditasjon fra flere tradisjoner (vestlige og østlige). I min bachelor i religionsvitenskap fra NTNU, skrev jeg semesteroppgave innenfor religionssosiologi: *Kroppsspråk i rituell kontekst* (Brekke, Lervik, 1991), basert på video-dokumentasjon fra en kristen bedehusforsamling i Trondheim. Ved Universitetet i Trondheim (NTNU) deltok jeg i 1996 på seminaret og i boken: *Pilegrimen - valfartsmotiv og valfartsmål*, et arbeid ledet av Gustav Erik Gullikstad Karslaune ved religionsvitenskapelig institutt. Tarateateret produserte performansen *Pilegrimen* som ble presentert under seminaret, hvor jeg skrev artikkelen: "Bakgrunnen for performansen *Pilegrimen*" (Brekke, 1996).

Jeg har altså en faglig og personlig bakgrunn fra både kunst, religionsstudier, teaterstudier og vajrayāna-buddhisme. Og mener derfor at jeg kan gjenkjenne en del sammenhenger, som tidligere ikke er fanget opp eller utdypet i større grad innen teatervitenskapen i forhold til Abramovičs performancepraksis. Med disseksjonens blikk og hjertets åpenhet, prøver jeg å levere noen skriftlige ytringer omkring denne problematikk og håper å få leseren med inn i refleksjonens jettegryte, og *The Artist Is Presents* til tider opphetede erfaringsverden.

Innholdsfortegnelse

1	Utgangspunkt og introduksjon	1
1.1	FORSKNINGSSPØRSMÅL.....	4
1.2	HYPOTESER OG PROBLEMSTILLING.....	4
1.3	FORSKNINGSMOTIVASJON OG VALG AV FORSKNINGSOBJEKT.....	5
1.4	INTRODUKSJON TIL MARINA ABRAMOVIĆ.....	8
1.5	KORT OM VAJRAYĀNA-BUDDHISMEN.....	14
2	Metode, empiri, og kilder	17
2.1	KVALITATIV OG EKLEKTISK FORSKNINGSMETODE.....	17
2.2	HERMENEUTISK TILNÆRMING.....	17
2.3	FENOMENOLOGISK TILNÆRMING	19
2.4	HVORDAN UNDERSØKER JEG MIN FORSKNINGSTESE OG FORSKNINGSSPØRSMÅL?	19
2.5	INTERNETT SOM KILDE	25
2.6	OM VAJRAYĀNA-BUDDHISMEN SOM KILDE	26
3	Teoretiske perspektiv	28
3.1	AVANTGARDE, TEATER, PERFORMANCE OG PERFORMANCE ART	28
3.1.1	Performance eller performance art?.....	29
3.1.2	Nylesning av avantgarden	30
3.1.3	Nærværet i teateret.....	31
3.2	RELIGION, RITUALER OG ISCENESETTELSE	33
3.2.1	Cathrine Bells ritualteori.....	35
3.2.2	I pilegrimens fotspor i øst og vest.....	37
3.2.3	Victor Turners pilegrimsstudier	38
3.2.4	Religion sett i lys av det postmoderne	41
3.2.5	Spirituelle og mystiske opplevelser	42
3.3	MARINA ABRAMOVIĆ'S KUNSTNERISKE MANIFEST.....	46
3.3.1	Abramovičs forhold til pilegrimsreisen.....	46
3.3.2	Pilegrimen i Tibet.....	48
3.3.3	Abramovičs forhold til lidelse og transformasjon.....	50
3.3.4	Vajrayāna-buddhismens forhold til lidelse og transformasjon.....	50
3.3.5	Abramovičs forhold til medfølelse og kjærighet	55
3.3.6	Vajrayāna-buddhismens forhold til medfølelse og kjærighet	56
3.3.7	Abramovičs forhold til meditasjon	57
3.3.8	Vajrayāna-buddhismens forhold til meditasjon	59
3.3.9	Abramovičs forhold til energi	62
3.3.10	Vajrayāna-buddhismens forhold til energi.....	63
4	Analyse av <i>The Artist Is Present</i>.....	66
4.1	INNLEDENDE KOMMENTARER TIL BESKRIVELSENE OG ANALYSEN.....	66
4.1.1	Beskrivelse av <i>The Artist Is Present</i> fra 14. mars - 31. mai	67
4.1.2	<i>The Artist Is Present</i> , beskrivelse basert på egen empiri	69
4.2	DEN POSTMODERNE PILEGRIM OG FELLESSKAPET I KØEN	76
	Pilegrimen som det postmoderne religiøse uttrykk.....	77
4.3	I DIALOG MED PILEGRIMEN, SETT I FORHOLD TIL VAJRAYĀNA-BUDDHISMEN.....	84
4.3.1	Ritualets kraft i Cham-dansene og publikums deltakelse.....	85
4.3.2	Re-ritualisering som fortsatte etter at performansen var over.	89
4.4	LEK MED RITUALER OG KONVENSJONER	91
4.4.1	Modernitetens dronning og den postmoderne risikoen ved å spille.....	94

4.4.2	Liminalitet og communitas	96
4.4.3	Ekte samhold, segregering og status.....	98
4.4.4	Om kunstnerne og det kreative fellesskap	100
4.5	Å SITTE MED MARINA.....	102
4.5.1	"Marina transforms some rare energy"	102
4.5.2	I Marinas stillhet.....	103
4.5.3	Marina som meditasjonsobjekt.....	106
4.5.4	"She is like a Mother Goddess".....	109
4.5.5	<i>The Artist Is Present</i> sett på som en mindfulness-meditasjon.....	110
4.5.6	"I wanted to give people love and compassion"	111
4.5.7	"Betwixt and between"?	114
4.5.8	I Vajrayāna-buddhismens blikk	118
5	Avslutning og konklusjoner: Fra askese til haute couture!	120
5.1	NY INNSIKT OMKRING ABRAMOVIĆ'S PERFORMANCEUNIVERS.....	121
5.1.1	Den innadvendte reise og de ekstroverte uttrykk	123
5.1.2	Virkemidlene og virkningshistorier i <i>The Artist Is Present</i>	126
5.1.3	Pilegrimsreise og spirituell performance	127
5.1.4	Den hellige kunstner?	128
5.1.5	Modernist alltid trist?	129
	Bibliografi	133
	Vedlegg	143
	VEDLEGG 1. TEKST PÅ VEGGEN I DONALD B. AND CATHERINE C. MARRON ATRIUM	143
	VEDLEGG 2 FOTO FRA <i>THE ARTIST IS PRESENT</i>	144
	VEDLEGG 3. INTRODUKSJONSBREV.....	145
	VEDLEGG 4 INTERVJU PÅ E-POST	147
	VEDLEGG 5 ARTIST STATEMENT	148
	VEDLEGG 6. <i>CLEANING THE HOUSE</i>	153
	VEDLEGG 7 TELEFONINTERVJU MED MARINA ABRAMOVIĆ	157
	VEDLEGG 8 INTERVJU MED RICHARD SCHECHNER.....	162
	VEDLEGG 9 MINDFULNESS MEDITASJON VED TULKU LOBSANG	169

1 Utgangspunkt og introduksjon

Utgangspunktet for å skrive om Marina Abramovićs performance *The Artist Is Present* og tibetansk vajrayāna-buddhisme² er flere. Abramović er kjent for å ha utført mange svært oppsiktsvekkende og til dels voldelige performancer på 1960- og 70-tallet. Den bevisste utfordringen og utforskningen av sin egen tålegrense både psykisk og kroppslig har vært viktige element i flere av hennes performancer.

Som primærkilde i masteroppgaven benytter jeg egen empiri. Jeg var til stede de tre siste dagene i *The Artist Is Present*, på MoMA (Museum Of Modern Art) i New York våren 2010. Å være deltaker i en performance med Abramović, så jeg på som det optimale, fordi jeg antok at jeg ved selvsyn lettere kunne si noe sikkert om det spirituelle og det tibetansk buddhistiske i Abramovićs performanceunivers. Dette skulle vise seg å være et godt valg.

Første gang jeg hørte om Abramovićs performancer, var i en forelesning på Kunstakademiet i Trondheim i 1992. Den skapte en følelse og en stemning i meg jeg ikke kunne sette ord på. Umiddelbart assosierte jeg til vajrayāna-buddhismen (Heretter også kalt: vajrayāna, eller tibetansk buddhisme), som jeg omtrent samtidig hadde fått kjennskap til. Følelsen av at det eksisterte en sammenheng mellom tibetansk buddhisme og Abramovićs performancer, tilhørte et ordløst univers, da jeg ikke kunne peke konkret på hva denne assosiasjonen bunnet i. Det var ikke noen klar bruk av visuelle symboler eller språk som kunne kobles til vajrayāna. Men den tanke slo meg at Abramović bevisst valgte å konfrontere lidelsen gjennom sine performancer, hvor hun utsatte seg selv for farer og drev selvskading. Jeg oppfattet ikke at hun var noe offer, psykisk syk, eller at hun provoserte for å plage noen blant publikum. Da jeg startet grundigere research i forbindelse med min masteroppgave i 2009, leste jeg at Abramović selv refererer til religiøse ideer og fortellinger (også fra Tibet, ble enda mer nysgjerrig. Jeg husket da opplevelsen fra 1992, og lurte på om jeg ville kunne avlese spor av tibetansk buddhisme i hennes performance-univers. Jeg valgte å holde fast ved, og følge denne følelsen. Det skulle vise seg å bli en spennende oppdagelsesreise med intuisjonen som den beste følgesvenn.

Min bakenforliggende interesse for oppgavens tema, bunner i en generell interesse for

² *Vajrayāna*, kalles ofte for "diamantveien", og er en retning innenfor mahayānabuddhismen (se s.14). *Vajra* (skt.: diamant, Wyl.: *dorje*) er et ritualobjekt, som er i bruk både innen hinduistisk religion, og innenfor Tibets opprinnelige religion, Bön. En vajra knuser all uvitenhet (eng: ignorance). Som igjen viser til den "ikke-ødeleggbare" bevissthetens dypeste kvalitet, nemlig buddha-tilstanden.

å se hvordan og på hvilke måter spiritualitet³ utfolder seg og vedlikeholdes innenfor kunsten i vår samtid. Jeg mener dette er underkommunisert og underdokumentert både i allmenne oppfatninger om samtidskunst og til dels innen akademien. Spiritualitet som begrep er valgt foran begrepet åndelighet, fordi det i utgangspunktet i dagligtalen er etablert som et mer nøytralt ord, da man også kan snakke om sekulær spiritualitet. Dog flyter nok ordbruken åndelighet og spiritualitet tildels over i hverandre. Hovedperspektivet i oppgaven blir altså lagt på vajrayāna, men buddhismens generelle begrepsapparat anvendes også. Dette utelukker ikke andre og flere perspektiv, som blir presentert der det er naturlig og nødvendig. Formålet med analysen er ikke å presentere en typisk forestillingsanalyse, men har en bestemt hensikt: Å belyse *The Artist Is Present* ved hjelp av vajrayāna-buddhismens begrepsapparat for å se på den bakenforliggende ideologi i forestillingen, og motivasjon for Abramovićs kunstpraksis. I tillegg undersøker jeg om og hvordan publikums deltakelse kan sees på som en moderne pilegrimsvandring. Slik blir analysen å betegne som analytisk deskriptiv.

Som premiss for oppgaven ligger min egen kunstbakgrunn, hvor jeg kan gjenkjenne trangten til å skape, omformulere og omsette i praksis ulike typer inspirasjon, som jeg mener å finne hos Abramović. Denne gjenkjennelsen har vært en støtte for å kunne oppdage ulike nivå i Abramovićs kunst, og å ha mot til å formulere noe omkring disse prosessene. - Å anvende mitt eget feltarbeid i tibetanske eksilområder, og mine egne refleksjoner omkring buddhismen har jeg tillatt meg innenfor de rammer som er satt for diskusjonene, i tillegg til analytiske utlegninger. Min egen bakgrunn fra vajrayāna er denne: Jeg er godkjent instruktør, og har tillatelse til å undervise i *Tsa Lung, Tibetan secret Yoga of The five elements*⁴, og *Lu Jong*⁵, og kjenner derfor til tenkningen "innenfra". Jeg mener dette beriker masteroppgaven, og håper jeg klarer å beholde den analytiske distanse. Samtidig tillater jeg meg å tenke høyt og å finne pedagogiske talemåter for å kunne kommunisere noe av det jeg har lært.

The Artist Is Present

The Artist Is Present var navnet på den retrospektive utstillingen i New York, på MoMA (Museum of Modern Art) fra 14. mars til 31. mai 2010, kuratert ved Klaus Biesenbach. Utstillingen inkluderte også performansen med Abramović selv, hvor publikum var invitert til

³ Etymologisk sett kommer ordet "spiritual" på engelsk, fra gresk; pneuma, *ånd* og betyr "pust" (eller vårt "gammeldagse" ord: ånde). På latin betegner *spiritus*, ånd i betydningen (også) av å puste.

⁴ Wyl.: *rtsa rlung*, en vajrayāna-praksis som tidligere var hemmeligholdt. Se fotonote 40.

⁵ Lu Jong, er fysiske øvelser (yoga), fra vajrayāna-tradisjonen.

å sitte på en stol foran henne i stillhet så lenge de ønsket det. Hun tok imot publikum midt i det store åpne Marron atrium (Donald B. og Cathrine C. Marron Atrium) seks dager i uken, syv timer hver dag (I april: Ti timer hver fredag ettersom åpningstiden var lenger), i museets åpningstider, uansett hvilke utfordringer hun møtte på: Fysiske smerter ved å sitte stille så lenge av gangen, ingen mulighet til å gå på toalettet, uten inntak av mat og drikke. Til sammen 75 dager, 716 timer. 1545 personer fikk sitte med Abramović og mange flere prøvde å få sitte med henne. Spesielt de siste dagene av performancen ble folk hindret å nå frem til henne på grunn av den store pågangen. I følge MoMA så i alt 561,471 mennesker utstillingen og performancen. Mange flere fulgte forestillingen på internett, som ble overført direkte under museets åpningstid så lenge utstillingen varte, - med i alt 800 000 treff. Denne masteroppgaven analyserer performancen Abramović selv opptrådte i, men ikke internett-publiseringen. Mange hadde reist langt både innenfor USA, og fra andre land, for å overvære performancen. De siste dagene var pågangen så stor, og køene så lange at mange sov ute på gaten om natten, for å sikre seg en plass i køen.

Performancen hadde et enkelt konsept som viste seg å være svært gripende: To mennesker som så på hverandre i stillhet. Når Marina Abramović hevet blikket skjedde det noe. I et stille, men intenst øyeblikk idet blikkene møttes, oppsto for mange et sterkt møte. Et øyeblikk som utløste ulike følelser og reaksjoner, mens publikum i bakgrunnen overraskende nok skravlet høylytt og kommenterte hva de så. Noen beskrev i ettetid det "å sitte med Marina" som en åndelig opplevelse, andre visste ikke helt å sette ord på erfaringen, men var tydelig berørt følelsesmessig. Noen gråt åpenlyst, - også Abramović selv, og mange publikummere og iakttagere fulgte årvåkent med når Abramović trollbandt sitt publikum i taus dialog med den enkelte som satt sammen med henne. Nærværet var til å ta å føle på. Det var dette værensrom jeg ble kalt inn i og dvelte ved, midt i det auditivt støyende publikum. Denne dobbelte, tilsynelatende motsetningsfylte erfaring følger meg enda.

I 6. etasje på MoMA, var det en retrospektiv utstilling av hennes arbeid innenfor video og foto. I tillegg var fem⁶ av hennes i alt ca. nitti performancer fra 1969 og opp til i dag re-performed / iscenesatt på nytt av førtito dansere og performancekunstnere, plukket ut av og instruert av Abramović. De hadde gjennomgått workshopen *Cleaning The House* som forberedelse, og byttet på å fremføre performancene de bortimot tre månedene utstillingen varte. Utstillingen *The Artist Is Present* er del av Abramovićs ønske om å bevare performance

⁶ De fem performancene var: *Imponderabilia* (1977), *Relation in Time* (1977), *Point of Contact* (1977), *Nude with Skeleton* (2002/2005), *Luminosity* (1977).

art som tradisjon for de kommende generasjoner. Hun har i den forbindelse opprettet *Marina Abramović Institute for the Preservation of Performance Art*.

Det er mange mulige innfallsvinkler til å studere performancen *The Artist Is Present* og flere viktige moment er utelatt fra min studie. Abramovićs omfattende produksjon av foto, installasjonskunst og video er utelatt. Jeg ser heller ikke på det medierte ved performancen, selv om dette var viktig. At *The Artist Is Present*s publikums-suksess også skyldes et omfattende markedsføringsapparat blant annet via internett, kan det ikke være tvil om.

1.1 Forskningsspørsmål

I masteroppgaven studerer jeg følgende forskningsspørsmål:

1. Hvilken ny innsikt kan vi, ved hjelp av ulike begrep og ideinnhold fra tibetansk vajrayāna-buddhisme, erverve oss i tolkningen av *The Artist Is Present*, og Abramovićs performancekunst generelt?
2. I hvilken grad og på hvilken måte kan vajrayāna-buddhismens ideinnhold spores direkte eller indirekte i Abramovićs performancekunst generelt, og i *The Artist Is Present* spesielt?
3. Hvilke virkningshistorier og meningsdannelser oppsto i kjølvannet av *The Artist Is Present* som konsekvens av virkemiddelbruken i performancen?
4. Kan *The Artist Is Present* sees på som en rituell og spirituell performance og publikums deltakelse som en moderne pilegrimsvandring?

1.2 Hypoteser og problemstilling

Min sammenstilling av vajrayāna-buddhismen og *The Artist Is Present*, kan til dels sies å være spekulativ og fortolkende, og bygger på en antagelse som skal avdekkes, undersøkes og synliggjøres.

På hvilken måte kan Marina Abramovićs performance *The Artist Is Present*, sett i den tibetanske vajrayāna-buddhismens lys, avdekke og tilføre ny innsikt og kunnskap om *The Artist Is Present* spesielt, og hennes performanser generelt?

Det overordnede mål er å vise hvordan man ved hjelp av den tibetansk buddhistiske virkelighetsforståelse og menneskesyn kan frariste den innsamlede empiri flere nyanser, og eventuelt kaste et nytt lys over også flere av hennes performanser. Målet er imidlertid ikke å vise at vajrayāna egner seg som svar på alt som foregikk i den meget fascinerende performancen. Målet er først og fremst undersøkelsen.

I oppgaven er det viktig å skille vajrayāna-buddhisme og spiritualitet teoretisk. Dette fordi buddhismen representerer et overordnet religionssystem. Det spirituelle er definert som

den individuelle opplevelsen og erfaringen den enkelte kan ha, uansett om man definerer seg innenfor eller utenfor en religion. Når jeg trekker veksel på vajrayāna, med en mistanke om en indre sammenheng mellom dens innhold og Abramovičs kunstpraksis i *The Artist Is Present*, vil dette være et eksempel på det jeg kaller en *intensjonell sammenheng*, hvor jeg leter etter indre tematiske sammenhenger. Å sammenstille (ikke sammenlikne) Abramovičs kunstneriske intensjon med tibetansk buddhistisk teori og praksis, handler også om å finne ut hvordan dette eventuelt kommer til uttrykk i hennes performancekunst. Jeg påstår derimot ikke at dette er den eneste, eller nødvendigvis den viktigste, inspirasjonskilde i utøvelsen av all hennes performancekunst. Mange andre viktige og relevante perspektiv er utelatt av plasshensyn. Oppgaven beskriver noen av de ytre og indre prosesser som foregikk i *The Artist Is Present*. Disse prosessene sees også i forhold til hvordan mennesker i vårt (post)moderne samfunn søker seg til kunstarenaen og utfolder, utforsker og erfarer kontakt med det spirituelle. Noen av prosessene er på et subtilt nivå og vanskelig å si noe sikkert om i vitenskapelige termer. Også derfor tenker jeg at et metaforisk, og religiøst språk er særlig egnet til å bære noen av de erfaringer individer har i spirituelle opplevelser. Oppgaven er i så måte en type eksperiment, hvor det å forsøke å beskrive noen av disse prosessene og tankene er et mål i seg selv. Også derfor tillater jeg en flerspektret tilnærming og en fabulerende holdning til analysen av *The Artist Is Present*.

1.3 Forskningsmotivasjon og valg av forskningsobjekt

Jeg har valgt å skrive om neo-avantgardekunstneren Marina Abramović av flere grunner. Neo-avantgarde er et kunsthistorisk begrep fra 1960-tallet, som betegner sen-modernistiske og postmodernistiske kunstuttrykk og kunstnere i Vesten. På et generelt grunnlag kan man si at ettersom mange avantgarde-kunstnere⁷, både innenfor tidlig avantgarde og neoavantgarde, har henvendt seg til Østen, er det grunn til å studere *hva* ulike kunstnere kan ha møtt av kultur- og religionspåvirkning. Mange har hentet inspirasjon fra dans, teater, billedkunst, også med hinduistisk og buddhistisk opphav. Generelle betraktninger omkring vestlige avantgardekunstneres bruk av andre kulturers tankegods, sett i lys av kulturimperialisme, er

⁷ Den historiske avantgarden betegner de eksperimentelle ikke-mainstream kunstnere og kunstuttrykk på 1920-30-tallet i Europa. Futuristenes, surrealistenes, og dadaistenes eksperiment var til dels preget av politisk opprør og ønske om å forandre kunsten. Neo-avantgarden betegner kunstnere som etter andre verdenskrig revitaliserte og skapte nye kunstpraksiser inspirert av den historiske avantgarden. Post-avantgarden betegner kunsten som var avantgardistisk, men nærmest har blitt mainstream.

behørig diskutert også i teatervitenskapelig litteratur⁸. Dette er imidlertid ikke denne masteroppgavens fokus, selv om det er viktige perspektiv.

Innenfor teatervitenskapen er Abramović i all hovedsak kjent som en representant for body-art og performancekunst fra 1960 og -70 tallet. En av hennes mest omtalte performanser innenfor teatervitenskapelig litteratur er *Lips of Thomas* (1975). Hvor hun drakk en liter vin, spiste en kilo honning, skar inn en femkantet stjerne med barberblad på magen, og pisket seg selv til blods. Denne performansen har innenfor teatervitenskapelig litteratur ofte blitt fremstilt som nærmest "uetisk" overfor publikum⁹. Dette har i sin tur avstedkommet mange diskusjoner omkring den estetiske verdi i denne type kunst. Slik jeg har lest tolkningene, har det vært stemmen fra "de moralsk forargede" som har talt, og som også bunner i et foreldet kunst -og teatersyn, hvor verksforståelsen ligger til grunn for persepsjonen av kunst. Avantgardens prosjekt var (også) å ville oppheve grensene mellom publikum og kunstner(e) og å oppløse grensene mellom livet og kunsten. Gjøre kunst om til prosess (ikke bare produkt) og invitere publikum til å bli aktivt deltagende i sine egne liv. Schechner og Turners "social drama", er et eksempel.

"This is my spiritual journey!", sier Abramović selv om utøvelsen av sin performancekunst i intervjuet "Marina Abramović", i magasinet BOMB84, av Laurie Anderson (Anderson, 2003). Det er denne tematikken masteroppgaven griper fatt i og dveler ved. Om Abramovićs tenkning i så måte er influert av tibetansk vajrayāna og i hvilken grad, er et nytt perspektiv innenfor det teatervitenskapelige forskningsfelt, så vidt meg bekjent. Oppgaven pløyer i så måte ny mark, og åpner for nye spørsmål, diskusjoner og problemstillinger og kan på denne måten utvide det teatervitenskapelige synsfeltet på *The Artist Is Present* spesielt, og på Abramovićs kunst generelt. Sammenhengen mellom teater og spiritualitet er et etablert forskningsfelt innenfor teatervitenskapen. Noe jeg drar nytte av i teori og diskusjoner, og som jeg håper min masteroppgave kan tangere og virke berikende på.

Abramovićs kjennskap til tibetansk buddhisme er dokumentert innen kunsthistorisk litteratur, for eksempel i boken *Buddha Mind in Contemporary Art*, av Jacquelynn Baas og Mary Jane Jacob (Baas, Jacob 2004), og boken *Marina Abramović* av Mary Richards

⁸ Viser her til for eksempel Anne-Britt Grans PhD avhandling: *Hvite løgner/sorte myter - det etniske på modernitetens scene*, UIO, 2005.

⁹ Erika Fischer-Lichte skriver om *Thomas Lips* i boken: *The Transformative Power of Performance. A New aesthetics*: "Throughout her performance, Abramović created a situation wherein the audience was suspended between the norms and rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives. She plunged the audience into a crises that could not be overcome by referring to conventional behaviour patterns" (Fischer-Lichte, 2008:12)

(Richards, 2009), som vi skal se nærmere på etter hvert. Hos Baas og Jacob (2004), hevdes det at vestlige kunsthistorikere og akademikere har vært sene i å ta fatt på å utvikle analyser rundt forholdet vestlig kunst og buddhisme generelt. Etter min mening er det imidlertid ikke utført en grundig nok akademisk studie med hensyn til hvordan Abramovičs kunst er påvirket av tibetansk buddhismes begrep og ideinnhold. For å kunne analysere slike bakenforliggende beveggrunner som eventuelt kan avleses i Abramovičs kunnskaps- og erfaringsfelt, kreves også religionskunnskap, noe denne masteroppgaven har som faglig meta-motiv å bidra med. Jeg ønsker også dermed å vise et faglig standpunkt og en relevans i mine påstander, og slik understreke teatervitenskapens etablerte tverrfaglige profil. Andre relevante innfalsvinkler er å se på i hvilken grad og hvordan andre religioner og ideinnhold som Abramovičs performancer og kunst er påvirket av. James Westcott nevner Abramovičs opptatthet av vestlig esoterisme som Madame Blavatskys teosofi¹⁰, i boken: *When Marina Abramović dies: A Biography*, (Westcott, 2010a:116). Richards trekker frem parallellene til sjamanens innvielser og asketiske ritualer, samt parallellen til det asketiske i tilbaketrekningen /å søke stillhet som vi finner både i kristendommen og islam (Richards, 2009:49-50).

Når man studerer religiøs praksis innenfor religionsfagene, og performance art som kunstretning i kunsthøgskolestudier, tvinger det seg frem behov for tverrfaglighet og fagutveksling. Religion og kunst foregår/skjer/handles i levende menneskelige fellesskap, hvor interaksjon mellom visuelle og auditive og dramaturgiske virkemidler, også former forståelsen og persepsjonen av hva som foregår. Teaterets etymologiske opphav er nettopp: "Å se", eller også "handling". Vi ser med andre ord på handlinger, for å forstå hva som skjer! Dette kan teatervitenskapen helt eksplisitt bidra til med sitt utvidete perspektiv på performativiteten som et av grunnelementene både i teater- og annen kulturproduksjon.

Hva er Abramovičs drivkraft?

Jeg var nysgjerrig på å undersøke Abramovičs drivkraft og motivasjon i kunstutøvelsen: Hvordan kan en person utsette seg selv psykisk og fysisk for så store påkjenninger som Abramovič har gjort gjennom sine performancer? Svarene på det behøver ikke nødvendigvis å konkludere med det kunstneren kan ha ment. Et kunstverks virkning vil alltid være divergent og mangfoldig. Og: Er ikke kunstverkets *virkning* i forhold til publikum hovedsaken for teater og performance? En studie av teater og performance er også en studie av ettervirkninger:

¹⁰ Det teosofiske samfunn ble etablert i 1875, i New York, og definerte seg selv som "Universal Brotherhood of Humanity", hvor foreningen av østlig og vestlig mystikk var et av målene.

Analysene foretas i etterkant av en forestilling og vi forholder oss til de spor forestillingen har laget. Muligens kan ettervirkningen av en forestilling være like viktig som opplevelsen "der og da". Kunstnerens påvirkning, motivasjon og inspirasjonskilder er etter min mening viktige, fordi de kan i sin tur skape de rekker av virkninger og ettervirkninger publikum så kan ta del i og erfare. Og kan peke på flere måter å oppfatte kunstverket på.

Der ligger også en i utgangspunktet uuttalt motsetning mellom praksisfeltet og teorifeltet: Det ligger kanskje en motstand til å gå inn på kunstnerens premisser, fordi teori og praksis er to adskilte sfærer? Skal ikke teori bidra til å kunne utføre analyser over praksisfeltet, men ikke omvendt? Er praksisfeltets oppgave kun å levere råmateriale til teoretiske studier? Hvordan skal man så få tak i beveggrunner og motivasjon hos en kunstner? Og på hvilken måte kan det indre ideinnhold fra kunstnerens side kaste lys over selve kunsten? Spørsmålene kan kanskje synes banale, men de er nødvendige. Nødvendige fordi de belyser flere områder av en kunstpraksis som ofte er vanskelig å definere verbalt. Både kunstnere selv og publikum kan streve etter å finne de riktige ordene: Kunstneren i forhold til hva man vil formidle, og publikum i forhold til hva de opplever. Tankene kommer noen ganger etter en kunstopplevelse, og verbaliseringen av tankene kommer som regel alltid etterpå. Og i det øyeblikk teoretikere beskriver en kunstpraksis, kan kunstnerne synes beskrivelsene er for snevre. Derfor: I min undersøkelse har jeg hatt den klare hensikt å godta Abramovićs påstand omkring sitt eget performancearbeid: "This is my spiritual journey!" (Anderson, 2003). Det kan være fristende i en teatervitenskapelig kontekst å si at Abramović har iscenesatt sin spiritualitet. Som hun selv har uttrykt det: "In performance it's the only place I learn something and really change." (Brekke, 2010f). Med andre ord er erfaringen i performancene helt avgjørende for at Abramović skal vite noe om den spirituelle reisen. Noe som kan tolkes som at det spirituelle måtte kroppsliggjøres for at hun skulle få en spirituell læring (Det er ikke nok "å tro"). Noen vil vel bemerke at Abramovićs tidligere performancer, som bar preg av til dels voldelige og selvskadene handlinger, ikke kan sees på som spirituelle performancer? *The Artist Is Presents* introverte og kontemplative fremføring vil for mange være mer nærliggende å beskrive som spirituell. Min intensjon er i så måte å anvende vajrayānas tankegang for å vise at den tilsynelatende motsetningen kan oppheves.

1.4 Introduksjon til Marina Abramović

Marina Abramović, f.1946, i Beograd i tidligere Jugoslavia, er en profilert kunstner som siden 1960-tallet har jobbet med performance i tillegg til billedkunst, foto, installasjoner og video. Abramović har gjennom mange reiser utforsket ulike fysiske steder og kulturer som: Thar - og

Gobi ørkenen, den sentralaustralske ørkenen, Tibet, Kina og India. Hennes tidlige performancer kan betegnes som ritualistiske, voldelige¹¹ og svært risikable, ofte kategorisert innenfor begrepet body-art. Hun har klare meninger om hva performance bør være, og hvilke krav særlig performance-kunstnere bør stille til seg selv. Abramović har fått anerkjennelse på flere plan, mottok æresdoktorat i kunst fra universitetet i Plymouth (2009), ble dekorert med den Østerikiske "Commanders Cross" (2008), og mottok prisen "Golden Lion for Best Artist" i 1997 på den prestisjefylte biennalen i Venezia for video-installasjonen og performansen *Balkan Baroque* (1997)¹². I 1996 fremførte hun *Biography Theater* i Tyskland. Robert Wilson regisserte et teaterstykke om hennes liv: *The Life and Death of Marina Abramović* (2011), hvor hun selv var aktør. Hun har planlagt sin egen begravelse som hun kaller sin siste performance hvor tre kister skal begravnes på tre ulike steder. I to av kistene ligger et "fake" lik, så ingen skal vite hvor hun er begravd. I begravelsen serveres en marsipankake formet som Abramovićs kropp (Westcott, 2010:xiii). Performance står for henne i sterk motsetning til teater: "Theatre is fake. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real" (O'Hagan, 2010).

Abramović er interessant, både som en representant for performance innenfor neo-avantgarden og body-art, og også konseptkunst¹³, hvorav hennes arbeid særlig i starten av hennes karriere utforsket kroppens og det mentales grenser, nærmest til det utålelige. Hennes familiebakgrunn er mange ganger trukket frem både av henne selv og av teoretikere, som et bakgrunnsteppe for spesielt hennes tidlige performancer: Begge foreldrene var partisanere under Titos kommunistiske regime. Moren kom fra en velstående og religiøs bakgrunn, hvor grandonkelen var patriarken Varnava Rosić, i den serbisk ortodokse kirke. Det var utøvd fysisk vold i hjemmet, dokumentert i boken: *The Biography of Biographies* (Abramović, 2004:110). Abramović rømte hjemmefra, 29 år gammel, etter at moren hadde truet med å drepe henne (Abramović, 2004 :111). Abramović sier:

¹¹ Teaterviter Marla Carlson omtaler publikums fascinasjonen av å se på vold, og omtaler også Marina Abramovićs performance *Thomas Lips* fra *Seven Easy Pieces* på Guggenheim i 2005 (Carlson, 2011).

¹² *Balkan Baroque* var en videoinstallasjon, hvor Abramovic forklarte: "How we on Balcan kill rats". I performansen vasket Abramović en haug med bein, som symboliserte krigen i (tidligere) Jugoslavia.

¹³ Konseptkunst oppsto på 1960-tallet, hvor idéene ble prioritert fremfor verkstenkningen. Forløperen til konseptkunst finner vi hos dadaisten og surrealisten Henri-Robert-Marcel Duchamp (f.1887, d.1968). Hans berømte readymade *Fountain* (1917) var et pissoar presentert som kunst.

All my work in Yugoslavia was very much about rebellion, not against just the family structure but the social structure and the structure of the art system there... [sic] My whole energy came from trying to overcome these kinds of limits." (The Art Story Org.).

Siden 1979 har Abramović holdt workshops for kunstnere verden over. *Cleaning The House* handler om at kunstneren må rense kropp og sinn for å kunne være åpen for kreativ flyt og skapende prosesser. Workshopen lokaliseres ute i naturen, og varer i opptil ti dager hvorav deltakerne bare drikker vann i fem dager, noen dager snakker de ikke, de må avstå fra sex, fra alkohol og røyk. De lærer pusteøvelser og meditasjon, og gjennomgår harde fysiske øvelser som for eksempel å gå non-stop i ti timer. Målet er bl.a. å utvikle telepati, utvikle bevissthet om "the present moment" og stå bedre rustet til å være kunstner.

Abramovićs performancer



Foto: 1. *Imponderabilia* (1977) 2. *Lips of Thomas* fra *Seven easy Pieces* (Guggenheim, 2005).

Den følgende presentasjon av Abramovićs performancer er valgt ut med tanke på masteroppgavens fokus og som bakgrunnsforståelse for *The Artist Is Present*. Abramovićs over nitti performancer kan for oversiktens skyld kategoriseres etter tre faser: 1) Tidlige performancer som kunststudent ved kunstakademiet i Beograd, og i perioden 1969-1975. 2) Samarbeidet med kunstneren Ulay (Frank Uwe Laysiepen f.1943), fra 1976 til 1988 som de kalte: Art Vital (The Art Story Org., 2010). 3) Abramovićs performancer fra 1990 frem til i dag.

Abramovićs performancer, særlig i perioden 1969-1975 utfordret henne selv og publikum til det ekstreme. Hun er ikke den eneste kunstner som har utført performancer med element av selvskading¹⁴, men hun er nok den som har gått linen helt ut, siden hun har vært døden nær, og overlevd kun ved tilfeldigheter idet publikum har grepet inn og reddet livet hennes. *Rythm*-serien (I alt ti performancer) kan nevnes i den forbindelse. I *Rhythm 5* (1974) lå hun på gulvet innenfor en brennende femkantet stjerne, hvor hun var bevisstløs og ble

¹⁴ Vold og selvskading behandles i artikkelen: "The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder", Dawn Perlmutter, *Anthropoetics - The Electronic Journal of Generative Anthropology*, Volume V, nr.2 (1999/2000), Department of Fine Arts Cheyney University of Pennsylvania.

trukket ut av en publikummer da håret hennes tok fyr. I *Rhythm 0* (1974) ga Abramović publikum følgende instruks på et ark på veggen bak henne: "Instructions. There are 72 objects on the table that one can use on me as desired." (MoMA, 2010d). Abramović gjorde ikke motstand eller uttrykte smerte, selv om publikum skar med kniver i huden hennes. En ladet pistol ble rettet mot hodet hennes, men en annen person grep inn og reddet henne. Etter 6 timer reiste hun seg opp og gikk mot publikum, som løp ut. Selv beskriver hun at dette var "six hours of horror." (MoMA, 2010d). Hun har bevisst utfordret seg selv på flere måter: I *Role Exchange* (1975) i Red Light District i Amsterdam, skiftet hun rolle med en prostituert som opptrådte "som Abramović", ved åpningen av hennes utstilling. Den meget omtalte performance *Lips of Thomas* (1975), beskriver hun slik i boken *The Biography of Biographies*, av Marina Abramović:

I slowly eat a kilo of honey with a silver spoon. I slowly drink a liter of red wine out of a glass of crystal glass. I break the glass with my right hand. I cut a five-pointed star on my stomach with a razor blade. I violently whip myself until I no longer feel any pain. I lie down on a ice cross made of ice blocks. The heat of a suspended heater pointed at my stomach causes the cut star to bleed. The rest of my body begins to freeze. I remain on the ice cross for thirty minutes until the public interrupts the piece by removing the ice blocks underneath me. Duration: 2 hours. 1975, Krinzinger Gallery, Innsbruck. (Abramović, 2004:91)

Det rituelle aspektet fremheves ofte i beskrivelsen av denne performansen, hvor Abramović etter at hun hadde drukket vinen, spist honningen, pisket seg selv til blods, skar inn en femkantet stjerne på magen. Hun la seg på et iskors på gulvet med en varmelampe plassert rett over såret, så det skulle blø mer. Performansen ble avsluttet etter ca. to timer ved at noen fra publikum dro henne av isblokkene, da de fryktet for hennes helsetilstand. Diskusjonene omkring etikk har oppstått i kjølvannet av Abramovićs arbeid. Teoretikere og anmeldere har anklaget henne for å sette publikum under utilbørlig press. *Lips of Thomas* er senere blitt gjentatt, sist gang under Abramovićs fremføring *7 Easy Pieces* (2005), på Guggenheim Museum, New York, som var et re-performing prosjekt. Abramović fremførte egne og andre kunstners performanser fra 1960-og 70-tallet¹⁵, pluss performansen: *Entering the Other Side*. Kunstnere og kunstkritikere har kritisert at disse re-performing prosjektene likner teater, ettersom hun til dels forandret tidligere verker, og fremførte andres performanser. Noe som var utenkelig innenfor den modernistiske performance art tradisjonen med krav til autentisitet.

Nightsea Crossing (1981-1987) var en serie med tjueto performanser som Ulay og

¹⁵ Disse performancene ble re-performed av Abramović: Bruce Neumans *Body Pressure*, Vito Acconcis: *Seedbed*, VALIE EXPORTS [sic.]: *Action Paints*, Genital Panic, Gina Pains: *The conditioning fra Self-Portrait*, Joseph Beuys; *How to explain pictures to a dead hare*.

Abramović utførte på nitten forskjellige steder på flere kontinenter: "Presence. Being present, over long stretches of time, until presence rises and falls, from material to immaterial, from form to formless, from instrumental to mental, from time to timeless." (Netherlands Media Arts Institute, 1983). Rammen for performansen var et mahognibord og to stoler. Kunstnerne satt i profil mot publikum, så hverandre inn i øynene, med bordet mellom seg, enten inne i museet eller utendørs, og de fastet under performansen. I *Conjunction* (1983) inkluderte de to medaktører: En åndelig lærer fra Tibet og et medlem av Pintubistammen fra den sentral-australske ørken. Mellom dem stod et sirkelformet bord, som var gullbelagt. De fire satt i fire perioder i døgnet, syv timer til sammen hver dag. Abramović har uttalt: "We were just sitting there in a meditative state" (MoMA, 2010c).

The House with the Ocean View, Living Installation (2002): Abramović fastet og oppholdt seg i tolv dager, tolv timer hver dag, i Sean Kelly Gallery i New York, hvor det var bygd en installasjon på veggen, ca. 1,5 meter opp fra gulvet, med tre rom med dører mellom rommene. Trinnene på stigen opp til rommene var laget av store skjærekniver (Abramović unngikk å trække på disse). Det midterste rommet var møblert med en stol med en mineralpute og et bord. I rommet til høyre stod en vask, en seng og et klesstativ. I rommet til venstre var en dusj. Hun hadde syv par drakter (bukse/jakke) i syv forskjellige farger, et såpestykke m.m. Hun kledde seg naken, byttet klær, satt på stolen, dusjet, alt i langsomt tempo, og hun sov. Hun stilte seg opp foran publikum, og så på dem. Publikum satt i timevis, og mange kom tilbake flere ganger. To andre rom hadde følgende anordning: En video med Abramović ved havet. En steinformet skulptur, *Dream Bed*, var beregnet for å utforske overgangene mellom våken tilstand og søvn. Abramović mente at mentaliteten i New York ble forandret etter 7/11¹⁶, og at amerikanerne, i sin i utgangspunktet svært materialistiske kultur, ble mer sårbare og spirituelle. Abramović ville derfor tilby publikum et annet fokus: "This performance is about the present moment" (MoMA, 2010a). Performansen har også vært sammenliknet med et meditasjons-retreat (Richards, 2009:111). Abramović sier om sine tidlige performanser, i artikkelen på ArtFactsNet: "Marina Abramović: Cannon Fodder"[sic] av Juan Pablo Colin:

If you put yourself in front of an audience in a risky situation, you automatically concentrate with your mind and the body he existence in the present, here and now. It is the same with the people who watch your performance (Colin, 2011)

Med andre ord har interessen for "the present moment" fulgt Abramović lenge.

¹⁶ I boken: *So Much Wasted, Hunger, Performance, and the Morbidity of Resistance*, av Patrick Anderson, omtales denne performansen å være en politisk performance, selv om Abramović benekter at hennes performanser er politiske (Anderson, 2010).

Abramovičs kjennskap til tibetansk buddhisme

Min følelse av å være på sporet av en sammenheng mellom Abramovičs performanceunivers og tibetansk buddhisme, ble bekreftet da jeg leste følgende utsagn fra Abramovič: "I have always been interested in the spiritual aspects of art. Tibetan Buddhism and indigenous cultures have been the main sources in my artistic development." (Anderson, 2003) Det er selvsagt en utfordring, å alltid skulle skille klart mellom når hun er inspirert av det ene eller det andre.

Abramovič har utført flere kunstprosjekt relatert til tibetanske klostre. I 1999 ble Abramovič invitert til å bidra i *Festival of Sacred Chanting and singing*, i Bangalore, i Sør-India, med deltakere fra hele verden. Abramovič utformet en opptreden med tibetanske munkesom skulle chante, og fikk bygget en pyramide-formet scene, hvor hun i en måned jobbet med koreografi og instruksjon. Abramovičs forteller om kulturkrasjet: "I had been in the monastery for more than a month - the chief monk came and said, "It's so nice, but we can't use this pyramid." And I said, "What do you mean?" And he said, "Because in the Buddhist tradition there is no hierarchy [...]" They told me that they hadn't wanted to offend me. I was crying. And they said this simple thing: "Let it go" (Anderson, 2003).

Etterhvert fikk jeg også svar angående Abramovičs buddhistiske praksis: Abramovič har deltatt på vipaśyanā-retreat¹⁷ på det tibetanske Tushita Meditation Center¹⁸ i India i 1987, hvor hun bl.a. har chantet og resitert en rituell tekst 6000 ganger om dagen (Richards, 2009:127). Hun oppsøker retreats i tibetanske klostre, noe som også omtales i artikkelen *Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovič*, av Janet A. Kaplan, i *Art Journal*:

Again, it's a huge contradiction, because there are moments in my life when I need to completely withdraw and do ritual practice. I go to a monastery and spend three months in total retreat. I do not see anybody, and I do very radical things. (Kaplan, 1999)

Dette viser med andre ord at Abramovič praktiserer tibetansk buddhisme. Når hun forteller at hun gjør "Radical things", tyder det på at hun har deltatt på undervisning i de hemmeligholdte belæringer innenfor vajrayāna, som man lover å ikke røpe for omverden. I artikkelen: "Marina Abramovič: An Interview", av David Ebony, i *Art In America*, utaler hun:

The earlier piece refers in some way to my communist/Orthodox Christian upbringing. In later years, I turned to Buddhism and Buddhist practice, and so I am exploring here in the Laos

¹⁷Vipaśyanā (Wyl.: *lhag mthong*) foregår ofte i stillhet, uten snakking over flere dager.

¹⁸ *Tushita Meditation Center* tilbyr både lengre retreat, og drop-in meditasjon innenfor den tibetanske mahayānatradisjon, også for vestlige studenter. URL: <http://www.tushita.info/>

project the communism/Buddhism culture and those relationships on a personal level, too. In some sense, all the themes are personal. That's why I called the photo series "The Family." The title, *Eight Lessons on Emptiness*, is completely Buddhist. It's dedicated to friends and enemies alike, an idea that comes from the Dalai Lama's thoughts on forgiveness. (Ebony, 2009)

Dette er en direkte referanse fra Abramovičs munn hvor hun sier hun er buddhist¹⁹, og hvor tibetansk buddhisme får "æren" for et begrep anvendt i hennes kunst, nemlig: "Emptiness" (skt.: *śūnyatā*). Da jeg gikk i gang med masteroppgaven visste jeg ikke at hun hadde et så klart kjennskap til, og tilhørighet til buddhisme. Da jeg fant ut dette, fikk oppgaven min en enda større aktualitet og jeg kunne konsentrere meg om å gå i dybden omkring Abramovičs forhold til buddhistiske begrep og praksis.

1.5 Kort om vajrayāna-buddhismen

Vajrayāna-buddhismen, populært kalt "Diamantveien", ble ifølge tradisjonen innført av den indiskfødte gurun Padmasambhava på 700-tallet i Tibet. Tibetansk buddhisme er svært omfattende og rikholdig både i innhold og i hvordan religionen kommer til uttrykk, gjennom en mangfoldig litteratur, ikonografi, kunst, klostervesenet og folkelige ritualer. Klostrene er tradisjonelt sett skolesystemet i Tibet, og undervisningen innbefatter studier i språk, filosofi, opplæring i ritualer og religiøse danser, med mer. Den opprinnelige religion i Tibet var Bön²⁰ som fortsatt praktiseres av mange. Bön karakteriseres som sjamanistisk, animistisk og tantrisk²¹. Religionshistorisk er det vanskelig å sette et skarpt skille mellom bön og tibetansk buddhisme. Vajrayāna kalles ofte i den muntlige undervisning, for tantrisk buddhisme og er inkludert innenfor mahāyāna²² filosofien. Vanligvis klassifiseres buddhismen innenfor tre

¹⁹ "Å uttrykke sin tilhørighet, eller ta tilflukt, i Buddha, Dharma, og Sangha er definisjonen på å være buddhist. Oppfatningen av hva disse tre er, vil dog variere. For noen er Buddha en historisk person, for andre en guddom, eller alts iboende våken-natur (Buddha-natur). Dharma kan være de buddhistiske tekstene, et ytre moralsystem, eller det indre moralsystem, den indre vei, den indre sannhet. Sangha kan være samfunnet av munkar eller nonner, et samfunn av utøvende buddhister, eller livet i seg selv." Sitatet er hentet fra boken, *Den Tibetanske Dødeboken*, av Henrik Mathisen (Mathisen, 2000:132).

²⁰ "Bon: A pre-Buddhist religion of Tibet, considered to have been of Iranian origin, [...] The rituals and practices of Bon appear to have been transformed over many centuries of contact and interaction with Buddhism[...]", URL: <http://rywiki.tsadra.org/index.php/Bon>

²¹ Tantrisme finnes særlig i shivaisme, vishnuisme og jainisme, innen hinduismen, hvor universet har to grunnprinsipper: Shiva (det mannlige) og Shakti (det kvinnelige). Symolene for det mannlige er *lingam* (skt.), og for det kvinnelige *yoni* (skt.). Foreningen av lingam og yoni oppfattes for det meste symbolsk, som en mental prosess innen tantrismen. Se også: rituell sex. Se s.64.

²² *Mahayāna*: legger vekt på den universelle medfølelse gjennom det altruistiske *Bodhisattva*-idealet (skt.: *Bodhi* betyr opplyst, *sattva*; helteskikkelse, *satva*: eksistens.)

hovedkategorier: Theravāda²³, mahāyāna²⁴ og vajrayāna²⁵. Vajrayāna-buddhismen er en retning innenfor mahāyāna-tradisjonen, hvor "De tre veier"²⁶ anses å være ledd i en personlig utviklingsprosess, hvor vajrayāna regnes av retningen selv som de mest avanserte belæringene.

Lekfolk praktiserer buddhismen gjennom ritualer, bønn, påkallelse om beskyttelse og hjelp. Tilbedelsen uttrykkes også gjennom pilegrimsvandring²⁷, og ved at man oppsøker templene ved velsignelsesseremonier. En vanlig praksis er å be klosteret utføre religiøse ritualer (pujaer) i hjemmet for generell velsignelse, i forbindelse med sykdom, for døende og døde. Med andre ord: Buddhisme i praksis har mye med healing og tilbedelse å gjøre. I Tibet finnes også mange historier om lekfolk som har stor åndelig innsikt, og som oppnår status som åndelige mestere. Yogier og yoginier er menn og kvinner som dedikerer sitt liv til en spirituell praksis. Under intens opplæring, gjennomfører de meditasjoner og yoga som er meget avansert, krever stor utholdenhet og viljestyrke, hvor flere er i retreat på 10-20 år.

Buddhismen regnes i utgangspunktet som en ikke-teistisk religion med apateistiske trekk, hvor man stiller seg likegyldig til om "Gud" eksisterer eller ikke. I boken: *The Universe in a single atom. How science and spirituality can serve our world*, av Dalai Lama, uttaler han: "Buddhism and science share a fundamental reluctance to postulate a transcendent being as the origin of all things." (Dalai Lama, 2008: 90). Begrepet åndelighet har dermed en annen betydning enn vi er vant med ut fra vår vestlige kristne kulturkrets. "Frelsen", eller soteriologien²⁸ i buddhismen består i individets dypere innsikt og vilje til å søke erkjennelse inntil buddha-tilstanden, Nirvāṇa²⁹ er oppnådd. Saṃsāra³⁰, livets syklus som fanger mennesket i sitt illusoriske garn. Samtidig har vajrayāna-buddhismen klare esoteriske³¹ trekk,

²³ Skt.: Theravāda: De eldste lære.

²⁴ Mahayāna (skt.): Den store vogn/kjøretøy.

²⁵ Vajrayāna (skt.): Den uknuselige vogn/kjøretøy.

²⁶ Skt.: *Triyāna*: de tre veier, *yāna*: fremkomstmiddel/veier.

²⁷ På tross av Kinas restriktive politikk med hensyn til religionsutøvelsen etter okkupasjonen av Tibet i 1959, utfører mange tibetanerne ukers og månedslange pilegrimsvandring.

²⁸ Soteriologi kommer fra det greske ordet *sōtēria*, som betyr frelse. *Logos*: lære, erkjennelse.

²⁹ *Nibbāna* (pali) betyr "utslokningen" (eng: "Blowing out") av alt begjær, hat og grådighet.

³⁰ *Saṃsāra* (skt.) betegner den sykliske rekken av fødsel, død og reinkarnasjon, knyttet til idéen om *karma* (skt. betydning.: handling). I buddhismen også forklart som vandringen mellom ulike sinnstilstander og vår falske virkelighetsforståelse.

³¹ Fra: *eso* (gr.), som betyr innenfor, og *ter* (gr.), som impliserer et motsetningsforhold. Begrepet stammer fra *esoterikos* (gr.) som betyr innadvendt, eller *eisoteros* (gr.): Noe indre, skjult for massene.

med en gradvis innvielse og opplæring, hvor mikro-kosmos, i mennesket, og makro-kosmos, i universet, søkes forenet, uttrykt for eksempel gjennom "deity- yoga" hvor man identifiserer seg med en guddom for å vekke denne kvaliteten i ens indre. Tantrismen er opprinnelig av hinduistisk³² herkomst, men brukes som er fellesnavn for forskjellige former for sakramental ritualisme, med esoteriske aspekt. Tibetansk buddhisme har uten tvil overtatt mye av det hinduistiske råmateriale, men har overført og gitt nye navn og meningsinnhold til deler av den hinduistiske pantheon.

Kritisk tenkning til egne dogmer, ligger innbakt i buddhismen: "Do not accept my Dharma merely out of respect for me, but analyze and check it the way a goldsmith analyzes gold, by rubbing, cutting and melting it."³³, er et sitat fra Buddha. I intervjuet "Lotussutraen og andre skrifter fra mahāyāna-buddhismen" av Jeanette Sky, oppsummerer professor i religionsvitenskap, Jens Braarvig hva som kjennetegner mahāyāna-buddhismens tenkning:

Først og fremst det intellektuelle språkspillet. Mahāyāna-buddhismen opererer med paradoksale argumenter som ikke søker løsninger, men snarere konflikter, slik at intellektet så å si skal brite av seg selv. Også i historisk betydning er mahāyāna et språkspill. Den tok for seg den eldre buddhismens ordmengde, satte den inn i sitt eget format, reformulerte det og ga det ny mening. (Sky, 2003)

Jeg tillater meg å lene meg på Braarvigs uttalelser, uten å belegge dette ut fra originalkilder, da det ikke er oppgavens hovedfokus å drive teksteksegese. Av argumentasjonen overfor kan vi trekke en konklusjon: Buddhismen er ikke ett religiøst eller filosofisk system, det er mange. Buddhismen defineres derfor ofte av buddhistiske lærere som metode, og ikke som tro. For å oppnå buddha-tilstanden er et stort pedagogisk lærings-system utviklet.

Begrepet buddhisme i masteroppgaven anvendes der det er felles og grunnleggende tankegods for alle typer buddhisme. Ytterligere forklaringer omkring buddhisme og tibetansk buddhisme følger under avsnittet: "Marina Abramovićs kunstneriske manifest" (s.46-65).

³² Hinduisme er ikke en religion, men ofte som en samlebetegnelse for religioner som har vokst frem i India, over en tidsperiode over flere tusen år fra ca. 2000 f.Kr., og består således av mange ulike typer religiøs praksis, som for eksempel: Brahmanisme, vedaisme, shivaisme, vishnuisme, jainisme.

³³ Fra *Gaṇḍavyūhasūtravyūhasutra* (Wyl.: *sTug-po bkod-pa'i mdo*, eng.: *A Sutra on Pure Realms*)

2 Metode, empiri, og kilder

2.1 Kvalitativ og eklektisk forskningsmetode

Oppgavens metode og teori er av eklektisk, pluralistisk og tverrfaglig karakter, og metodene tilhører kvalitativ forskningsmetodikk. Som konsekvens er undersøkelsen viktig i seg selv, noe som også åpner for å innføre flere teoretiske vinklinger underveis. Det aktuelle tema er guiden underveis, og utvelgelsen av teori blir en dynamisk prosess.

Tenkningen skissert overfor er organisk, og basert på intertekstualitet og bevegelse. En slik fleksibel tenkning muliggjør også, at man kan vandre mellom ulike fagfelt og tematikk på ulike nivå og ulike måter. Hensikten er å anvende den teoretiske tilnærming, som kan frariste de aktuelle forskningsspørsmål mest mulig interessante innfallsvinkler. Jeg støtter meg også på de poststrukturalistiske filosofene Félix Guattari og Gilles Deleuze for en slikt tenkning, og vil i den forbindelse referere til deres begrep: *Rhizome*³⁴, som er et filosofisk begrep utviklet med bakgrunn i hvordan en sopp sprer sine røtter i alle retninger, og hvor man ikke kan finne starten eller slutten, men en ”vev” eller mønster man kan følge, utfoldet som en struktur. Overført til teorifeltet argumenterer de for teorier som er multiple, ikke-hierarkiske og er utenfor representasjon og interpretasjon i *Capitalism and Schizophrenia* (Deleuze og Guattari, 1972/1980) Jeg utdyper ikke videre det poststrukturalistiske perspektiv i oppgaven, men støtter meg på den strukturelle oppbygning av teorifeltet, og tolker *rhizome* til å være et begrep som støtter min tenkning omkring at teoretisering er en dynamisk prosess, der et enkelt perspektiv ikke nødvendigvis utelukker et annet perspektiv.

2.2 Hermeneutisk tilnærming

Mitt overordnede metodiske grep i masteroppgaven er av hermeneutisk karakter. Det hermeneutiske forskningsblikk, hvor det å se enkeltdeler som en del av en større helhet er prinsippet. Og diskusjonene historisk sett, har i stor grad dreid seg om hvordan lese teksten i forhold til konteksten, teksten foran konteksten, og ”i” eller ”bak” konteksten. Filosofen Hans-Georg Gadamer, regnes som en viktig bidragsyter til (videre)utviklingen av hermeneutikken. Hermeneutikk anvendes altså som en metode for *fortolkning*, og Gadamer var opptatt av vår *forutforståelse* når vi for eksempel leser en tekst. Det hermeneutiske prinsipp anvendes både av teatervitenskapen og religionsvitenskapen. Teatervitenskapen som forskningsfelt har beveget seg fra primært å studere tekster og drama knyttet til

³⁴ Fra gresk: *rhízōma*: en mengde røtter.

litteraturvitenskapen, til å inkorporere performanceteori og analyser av praksisfeltet. Å forstå konteksten i en teater-og performance-hendelse er viktig for å forstå selve hendelsen. Dette gjelder også diskusjonene omkring Abramovićs performance *The Artist Is Present*, der refleksjonen omkring forutforståelsen av et fenomen, er viktig å ha med som perspektiv. Jeg diskuterer ikke tekster som sådan, og skal ikke gå nøyere inn i språkfilosofien. Men jeg finner allikevel tankegangen fra Ferdinand de Saussure, grunnleggeren av moderne lingvistikk, interessant som et apropos til hermeneutikkens idé om forutforståelse. Kjell. S. Johannessen skriver i artikkelen "Om grunnlagsproblemer i teatervitenskapen", i boken *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, ved Live Hov: "Man kan ikke engang si at gjenstanden er for hånden forut for det perspektiv vi betrakter den ut fra; det er snarere perspektivet som skaper gjenstanden." (Hov, 1993:15). Slik jeg reflekterer over utsagnet, blir viktigheten i en vitenskapelig kontekst, først og fremst å være klar over den tankekonstruksjonen man selv har gjort. Vi er med og skaper og farger vårt forskningsobjekt. Dette ansvar og denne frihet benytter jeg meg av: Når jeg har valgt ut *The Artist Is Present* og studerer den nøyere, bruker jeg et akademisk forstørrelsesglass og utfører "komprimering-er" for å peke ut interessante vinklinger og perspektiv relevant for oppgaveløsningen. Jeg velger derfor bort andre interessante, relevante og spennende tema.

Nærværet er et stort underliggende diskusjonstema i moderne teater. Ordet meditasjon dukker opp med jevne mellomrom i teatervitenskapelig litteratur og i beskrivelse av billedkunst, som metafor for å beskrive teater-og performanceforestillinger-eller billedkunst. Ofte da brukt som en kontemplativ stemning publikum dras inn i. Ved å ekstrahere og konstruere begrepet *meditativt nærvær*, på bakgrunn av ideinnholdet fra tibetansk vajrayāna-buddhisme, teatervitenskapelig teori og empirien fra *The Artist Is Present*, undersøker jeg om det er mulig å innføre begrepet meditativt nærvær, i en teatervitenskapelig kontekst. Begrepet er ikke diskutert isolert som sådan, men via teori, beskrivelser og empiri ønsker jeg å bidra til en mer generell diskusjon omkring bruken av begrepet meditasjon og mitt konstruerte begrep meditativt nærvær i teatervitenskapen. I første omgang stiller jeg altså spørsmålet om dette kan være et adekvat analyseredskap av tilbudet Abramović kom med, da hun inviterte publikum til å sitte i stillhet sammen med henne, og om begrepet eventuelt kan anvendes i andre analyser. Det gjenstår å se. Gjennom en beskrivelse av og en undersøkelse av min empiri i *The Artist Is Present*, kan vi få vite mer om det potensialet som faktisk ligger i å registrere en forestillings karakter som meditativ, og erfaringer av meditativt nærvær, og eventuelt konstatere koherens ved begrepet meditasjon og meditativt nærvær også ut fra en tibetansk buddhistisk forståelseshorisont. Ved å beskrive, og også slik undersøke begrepene,

kan vi kanskje oppdage at fenomenene enten likner mer på hverandre enn vi trodde på forhånd, eller at de er mer forskjellige. Denne masteroppgaven kan sees på som et bidrag til denne undersøkelsen, og er ikke ment å gi alle svar, eller endelige svar. Undersøkelsen forteller heller ikke nødvendigvis noe om alle performancer Abramović har gjort, ei heller sier den alt om tibetansk buddhisme, og begrepene meditasjon og meditativt nærvær. Min vinkling på Abramovićs kunst og performancer ekskluderer ikke andre innfallsvinkler til hennes performance og kunstunivers. Jeg har gjort et målrettet utvalg for mitt forskningsprosjekt. Den hermeneutiske forskningsmetode³⁵ anvendes til å se deler av min empiri og analysemateriale i en større helhet.

2.3 Fenomenologisk tilnærming

Fenomenologien er opptatt av hvordan *fenomener* fremtrer for oss, som individer. Bevisstheten omkring ens egen bevissthet omkring et fenomen, blir da fokus for forskningsobjektet: "Slik verden fremtrer for meg". Målet blir da å finne hva meningen er i utgangspunktet for den enkelte, i betydningen "hvilken verden som utfolder seg for det indre blikk". Edmund Husserl var grunnleggeren av fenomenologien, som han også ønsket skulle forstås som en vitenskapelig metode. Metoden består da i å både akseptere fenomenene slik de fremstår for subjektet, og samtidig lete etter strukturene i fenomenene i den tenkning man undersøker. Fenomenologien som sådan har møtt kritikk – bl.a. fordi den blir for "subjektiv"- og at en (muligens) utelukker andre(s) måter å se verden på. Jeg anvender fenomenologien først og fremst som forskningsholdning, for å oppsøke og finne ut hvordan enkeltindivider i publikum muligens opplevde og erfarte performansen. Beskrivelsen av *The Artist Is Present*, skrevet og fortolket av meg, blir derfor også en viktig del av oppgaven.

2.4 Hvordan undersøker jeg min forskningstese og forskningsspørsmål?

En eksperimentell og prosessorientert holdning har vært del av en arbeidsmetodikk jeg har fulgt i arbeidet med empirien, research og oppgaveskrivingen. Dels inspirert av laboratorietenkningen utviklet innenfor gruppeteateret på 1960-tallet: Det er ved egenerfaring at erkjennelser kan vokse frem. Fra akademisk hold har jeg latt meg inspirere av utsagn som: "Når jeg oppfatter afhandlingen som eksperimente, skyldes det blot, at arbeidet forsætligt er

³⁵ I tradisjonell hermeneutikk svarer den hermeneutiske sirkel til et forhold mellom en *meningshelhet* og en *meningsdel* i en tekst. [...] Hos Heidegger og Gadamer blir den hermeneutiske sirkel forholdet mellom den konkrete delutlegning av noe og den forståelseshelhet (meningshorisont) som utlegningen befinner seg innenfor. URL.: <http://snl.no/hermeneutikk>

blevet anlagt på et decidert *spekulativt* utgangspunkt", fra PhD-avhandlingen *Dekonstruktion og dramaturgi*, av Niels Lehmann (Lehmann, 1996:7). Med andre ord er temaene jeg diskuterer i oppgaven en konstruksjon fra min side for å kunne diskutere forholdet mellom tibetansk buddhisme, *The Artist Is Present* og andre underliggende tema i Abramovičs performance-univers. Slik sett fikk jeg også anledning til å studere nærmere to av mine interessefelt de siste tyve årene: Tibetansk buddhisme og avantgardens kunstpraksis.

Oppgaveskrivingen kan karakteriseres som prosessuell, hvor jeg har latt empirien styre hvilke teorier som til enhver tid benyttes. Teorier om teater og performance, som i særlig grad skal vurdere praksisfeltet, bør ta hensyn til og reflektere noe av dets særtrekk. Herunder ligger en aksept av og en forståelse for at praksis også representerer tenkning. Og: Abstrakt tenkning behøver nødvendigvis ikke å være adskilt fra praksis. Valgene man gjør seg i en utvelgelsesprosess er like viktige for resultatet i teoretiske som i praktisk estetisk arbeid. Forskjellen mellom teori og praksis ligger bl.a. i at en kunstnerisk, eller for den saks skyld, spirituell praksis, søker individet egne erfaringer (ofte) med *både* kropp og sinn. Disse erfaringene erverves enten alene eller i et fellesskap. I særlig grad vil det være nyttig og nødvendig å se prosessene systematisert og abstrahert opp på et analytisk nivå. En masteroppgave kan bidra til dette. Når dette så er konstatert, er det ikke sikkert at en analytisk tankegang er det som frigjør nytt kreativt potensiale i en kunstnerisk praksis. Men det kan gjøre det. Mitt mål er dermed uttalt: Jeg ønsker å systematisere og forvalte en tenkning som forhåpentligvis frembringer noe mer til både teoretiske studier og praktisk kunstnerisk arbeid. Jeg vil også knytte meg an til Schechners refleksjon, da jeg intervjuet ham i New York:

At the same time, I think performance studies and performance theory need to be reconnected to its actual performance space. I don't think you can make theory about theory. I think you must make theories about phenomena, about things that really happen. (Brekke, 2010e, vedlegg 8)

Min masteroppgave har ikke som formål å diskutere Schechners utsagn som sådan, men jeg fant oppmuntring i at min praksisorienterte holdning også fant teoretisk støtte. Som konsekvens av denne tenkningen, er også Abramovičs praksisfelt og egne refleksjoner inkludert i teorikapitlet under overskriften "Marina Abramovičs kunstneriske manifest" (s.46-64), da jeg anser dette som del av det teoretiske grunnlaget for sammenstillingen i masteroppgaven. Hennes performancekunst og tenkning, sammenstilles med begrep fra vajrayāna. For å kunne gjennomføre studiet og analysen av performancen, har jeg måttet velge flere strategier: Det måtte velges ut ulike tema for å konkretisere det jeg mente var relatert til min innsamlede empiri fra New York, og de funn jeg etterhvert gjorde i min research omkring Abramovič. Forsknings-motivasjonen handlet deretter bl.a. om å gå dypere

inn i tema innenfor vajrayāna, for å se om begrepene kunne belyse fenomener i *The Artist Is Present* mer utfyllende enn det som tidligere har vært gjort. Jeg ønsker på denne måten å lede oppmerksomheten mot et annet kunnskapsfelt å vurdere Abramovićs arbeid ut fra. Knyttet til teori, til religiøs og kunstnerisk praksis og erfaring både hos Abramović og hos publikum.

Det stilles fire forskningsspørsmål i oppgaven. Disse belyser tema som ble trukket frem av publikum som satt med Abramović, fra samtaler og intervju, mine egne observasjoner, anmeldelser, osv.. Denne arbeidsmetodikken mener jeg ivaretar det innsamlede materialets kvalitet og mangfold, og tar vare på noen av de fenomen som kom til syne under performanc-en. I analysekapitlet diskuteres fenomenene i *The Artist Is Present*, hovedsaklig ut fra egeninnsamlet empiri, men også fra tema fra tibetansk buddhisme, fra teater -og performanceteori og andre typer teori hvor også forskningsspørsmålene undersøkes nærmere. *The Artist Is Present* studeres også ut fra et individuelt og et kollektivt plan, og jeg analyserer ulike nivå og forståelseshorisonter som møttes og ble eltet inn i hverandre. Jeg legger vekt på *beskrivelser* i analysen av ulike erfarings -og opplevelsensnivå, hvor også *interaksjonen* imellom enkelt-individer og prosesser i det kollektive undersøkes. I oppgavens oppsummerende diskusjoner trekkes ut noen viktige og generelle konklusjoner av de forutgående analyser og diskusjoner, og mulige konsekvenser for teater -og performanceteori.

Metodiske utfordringer og innvendinger mot mitt prosjekt kan være at buddhismen er en religion fra en annen kulturkrets, som ved første øyekast vil kunne gjøre krav på en eller flere sammenhengende sannheter. Noe et vestlig performance-prosjekt som *The Artist Is Present*, utført innenfor en avantgardistisk tradisjon ikke nødvendigvis gjør krav på. Representerer ikke et religiøst perspektiv en type essensiell og substansiell tenkning, som vil være uforenelig med en vestlig kunstners antatte ikke-essensialistiske kunstunivers? Vi beveger oss innenfor ulike fenomen på ulike nivå, med tilsynelatende divergerende verdigrunnlag og målsettinger. Imidlertid er mitt fokus å se på i hvilken grad og hvordan Abramović eventuelt anvender tenkning og praksis fra vajrayāna, og finne ut hvordan dette eventuelt kommer til syne i hennes performancepraksis.

Når denne masteroppgaven knytter an til pilegrimen inn i en kunstkontekst, er det klart at grensene for å forklare pilegrimsfenomenet har blitt utvidet. Det var neppe noen pilegrimer i tradisjonell forstand som kom for å oppsøke Abramović (Men det vet jeg ikke). Pilegrimen benyttes derfor i første omgang som en metafor, for å kunne avlese et annet nivå innenfor performancens virkningshistorie. På hvilken måte kan performancen forstås som en type pilegrimsreise for den postmoderne religiøse søker? For å svare på dette er flere metoder og innfallsvinkler anvendt. Mange ytre faktorer (som tid, rom, organisering) og indre fenomen

(individets opplevelser) spilte sammen, og i analysens hoveddel har jeg gjort et utvalg av tema til gjenstand for diskusjon.

Deltakende observasjon og observerende deltakelse

Feltarbeid som kilde til teatervitenskapelig forskning er en etablert metode, og benyttes som oftest i forbindelse med å studere forestillinger. Å se Abramović "live" i New York ble et høydepunkt, både personlig og faglig i prosessen med å skrive masteroppgaven. I tre hektiske dager fulgte jeg *The Artist Is Present*, og reiste tilbake til Norge dagen etter at forestillingen var slutt. All nettverking som jeg har benyttet meg av i min forskning, foregikk i køen underveis mens performansen skred frem.

I møtet med *The Artist Is Present* i New York, ble de tanker jeg hadde på forhånd rokket ved, ettersom jeg i utgangspunktet var skeptisk til hele prosjektet før jeg dro til USA. Performansen på internett syntes jeg så kjedelig ut, og jeg var sterkt i tvil om den ville "oppfylle" min forskningstese i forhold til å finne "noe spiritielt", og "noe tibetansk" i Abramovićs performance-univers. Det skulle vise seg at jeg tok grundig feil, noe jeg beskriver underveis i oppgaven. Det var først ved egen deltagelse at jeg virkelig "kom under huden" på forestillingen, og skjønte hva den dreide seg om. Fenomenologien ble en levende erfaring, ikke en tenkt teori. Feltarbeidet har gitt meg mange perspektiv, jeg ikke ville sett om jeg ikke hadde reist til USA. Min erfaring kan føye seg inn under Fredrik Barths observasjon omkring feltarbeid slik nevnt i boken *Andres liv – og vårt eget*: "Det er så mye å lære, av helt uforutsigbare ting [...] det er som å bli barn igjen. Du må satse og bruke hele deg, hele tiden: være blant folk, delta i deres virksomheter, leve som dem" (Barth, 1980:13) Jeg var til stede i performansen med et "både og blikk" og holdning til det jeg forsket på, idet jeg erkjente egne følelser og tanker, og erkjente også min forutforståelse³⁶ som avgjørende for valg av forskningstese. Og jeg kunne i større grad reflektere over de følelsesmessige reaksjonene som *The Artist Is Present* skapte. Min tilstedeværelse muliggjorde også samtaler og ad-hoc-intervju underveis. I mitt feltarbeid bestemte jeg meg for å omtale den som fikk sitte med Abramović som: *sitteren*. Og handlingen, det at Marina og sitteren satt sammen kalte jeg for *en sitting*, i bestemt form: *sittingen*. Benevnelsene er beholdt også i masteroppgaven (I oppgaven setter jeg mine egen begrep i anførselstegn ved første gangs bruk, for å markere begrepet. Og fjerner markeringen i den videre bruk i teksten, for å få mer flyt i lesningen).

³⁶ Forutforståelsen er et begrep fra filosofen Hans-Georg Gadamer (f.1900- d.2002), som betegner vår egen kultur- og personlige bakgrunn som avgjørende for valg og tenkning.

De mest relevante sittingene for oppgaveløsningen ble så i sin tur valgt ut som diskusjonsgrunnlag under analysen. Kjønn og alder er antydning slik: "Ung mann (22?)". Jeg noterte stikkord over hendelsesforløpet og hva jeg selv tenkte. Og noterte alle ytre hendelser over hvem som sa og gjorde hva, og når.

Ad-hoc-intervju, intervju via e-post og blogging

Et særtrekk ved *The Artist Is Present*, var at publikum kommenterte høylytt underveis hva de følte og mente. Ettersom vi var invitert til å sitte i stillhet med Abramović, oppfattet jeg dette å gjelde også oss som satt og ventet. Imidlertid bølget diskusjonene frem og tilbake, og etter hvert ble det unaturlig for meg å ikke delta i samtalene, ettersom alle andre gjorde det. Den andre dagen i performansen intervjuet jeg flere som akkurat hadde sittet med Abramović. Ad-hoc intervjuene fungerte som "temperatur-målere", og ga en god innsikt i hvordan sittingen påvirket den enkelte.

For å ytterligere utdype erfaringene fra performansen, utarbeidet jeg et intervju i etterkant da jeg kom tilbake fra New York (Brekke, 2010d), og sendte dette via e-post. Paco Blancas satt med Abramović hele 21 ganger i løpet av *The Artist Is Present*, og ble kalt "MoMAs Mystery man" (Kaganskiy, 2010). Han overrakte boken 75 [sic], til Abramović samme dag performansen sluttet, hvor 75 personer som satt med henne hadde skrevet om sine opplevelser. Denne boken anvendes som kilde i min analyse. Via hans nettverk og min venn Dena Gold ble min forespørsel sendt på epost til sytti-fem personer, hvorav jeg mottok ti svar. Ni svarte positivt at de ville delta, og en ville bli intervjuet personlig, men dette lot seg ikke gjøre. Dette var en lav svarprosent. Årsakene kan muligens ligge i at de allerede hadde skrevet hva de tenkte i boken 75 (Blancas, 2010), og ikke var interessert i å utdype dette mer. Samtidig vurderte jeg mine spørsmål slik at her kunne de som ønsket det, fordype seg og gi uttrykk for grundigere refleksjoner. Og svarene jeg fikk var gjennomgående reflekterte (Jeg har i analysen valgt å kalle folk ved deres fornavn, da det understøtter stemningen i performansen, som var nær og intim). I utgangspunktet tenkte jeg at dette ble for få svar til å bygge noen analyser på. To av de som svarte skrev at jeg kunne sjekke deres blogger på internett, hvor flere som deltok i performansen. Jeg leste bloggene (Meledandri, 2010 og Tharpe, 2010) men konkluderte med at mitt eget epost-intervju, egne observasjoner og boken 75 (Blancas, 2010) var nok materiale for min analyse og valgte derfor å kombinere disse kildene. Med enkelte unntak: Blogging fra MoMAs hjemmeside kalt: "INSIDE/OUT", samt enkelte svært beskrivende blogger er også benyttet som kilder. Jeg kontaktet også MoMAs

Communication Department via e-post og fikk eksakt antall besøkende og internett treff i tiden utstillingen varte.

Om bearbeidingen av empirien

Problemstillingen og noen av forskningsspørsmålene ble endelig bestemt etter at jeg hadde sett performancen. Skriveprosessen i etterkant igangsatte nye refleksjoner om hva jeg hadde sett og hørt, slik at de første notater på et tidlig stadium føltes ufullstendige. En stor utfordring var å utføre den endelige utvelgelsen, da jeg forsto at mye materiale fra empirien måtte kuttes bort. Det var vanskelig å løsrive seg fra følelsen av helhet og sammenheng som oppsto underveis i performancen, og tanken på å skulle velge ut og dissekere empirien med masteroppgaven for øye, var vanskelig. De inderlige opplevelsene, det tette og nære fellesskap som oppstod blant publikum i *The Artist Is Present*, sto i en følelsesmessig sammenheng med hverandre. Det intellektuelle og analytiske, med et helt annet språk, kjentes splittende og føltes dermed uviktig og uriktig. Jeg følte meg fanget i det å være forsker. Ville mine refleksjoner i etterkant overskygge det jeg så, hørte og erfarte mens jeg selv var tilstede i performancen? Hvordan kunne jeg beholde den levende teksten og opplevelsene, og samtidig være "objektiv"? Ville jeg gå fra å være deduktiv (beskrivende) til å bli induktiv (fortolkende)? Til det siste spørsmålet fant jeg ut at metodene jeg benyttet under performancen, var både deduktive og induktive, rett og slett fordi en observasjon i seg selv aldri er nøytral og kun observerende. Som sansende og erfarende mennesker, tolker vi hele tiden. Poenget er å forsøke å være seg bevisst når man opplever, og når man forsøker å beskrive opplevelsen. Jeg valgte derfor å beholde den språklige flyten, og assosiative tenkningen i beskrivelsen av performancen i analysekapitlet. Dette for å vise leseren hvordan performancen påvirket publikum følelsesmessig.

Litteratur og intervju

I vesentlig grad benytter jeg litteratur fra mine studier innenfor teatervitenskap, som inkluderer teater-og performanceteori, sosialantropologi, ritualteori, kunsthistorie, med mere. Teksttilfanget i denne masteroppgaven har derfor ulik karakter, sjanger og innhold: Anmeldelser, avisartikler, kunsthistoriske tekster, intervjuer og selvbiografiske tekster fra Abramović. Jeg var spesielt på utkikk etter hva Abramović selv har uttalt omkring *The Artist Is Present*, og omkring sitt forhold til tibetansk buddhisme, som kunne være relevant for oppgaveløsingen. Derfor intervjuet jeg Abramović selv på telefon (Brekke, 2010f, vedlegg 7),

og fikk et personlig inntrykk av hennes tanker (Hele intervjuet er gjengitt i vedlegget). Høsten 2010 var jeg i New York i forbindelse med egne kunstutstillinger, og benyttet sjansen til å intervju Richard Schechner (Brekke, 2010e, vedlegg 8) og fikk også spurt om hva han syntes om *The Artist Is Present*. (Utdrag av intervjuet er gjengitt i vedlegget).

2.5 Internett som kilde

Følgende kilder på internett er anvendt i oppgaven: Avisartikler, kunstanmeldelser, intervju med Abramović, MoMAs hjemmeside med link til intervju, blogger og videoer. Andre kilder som er benyttet er seriøse ordbøker/leksikon som *Dharma Dictionary*, og *Rigpa Shedra Wiki*, *Spoken Sanskrit Dictionary*, *Wikipedia*, som ble dobbeltsjekket mot akademisk litteratur.

Å vurdere internett som kilde i en vitenskapelig kontekst, er ikke gjort i en fei, men når internett er anvendt såpass mange ganger i oppgaven, er det med følgende begrunnelser: For det første var det medierte ved *The Artist Is Present* et særtrekk ved performansen, i og med at MoMA hadde satset på et stort markedsføringsapparat via internett: Hele forestillingen var overført live, MoMA hadde sin egen blog, multimedia-linker, en side på Facebook og Twitter, videoer publisert på YouTube[sic]. Hver enkelt som satt med henne ble fotografert av Marco Anelli, og portrettene ble fortløpende lagt ut på "Flickr" ("Photosharing" på internett), (Se vedlegg 2) med link til MoMAs hjemmeside. Det er blitt vanlig at markedsføring, salg og kommunikasjon av kunst foregår via internettsider. I tillegg er Abramović en person som gjerne opptrer i media, og selv aktivt anvender internett som kommunikasjonsmiddel, gjennom videopubliseringer, intervjuer med mere.³⁷ I min masteroppgave anvendes videoer på YouTube og linker via MoMAs hjemmeside av workshopen *Cleaning The House* og kunstnerisk manifest med Abramović. Mange avisartikler og anmeldelser av *The Artist Is Present* ble både publisert på internett og i papirutgaver. Det var letteste for meg å få tak i avisartikler og kunstkritikker via internett. På MoMAs hjemmeside, hvor performansen var overført live, er det lagt ut flere intervju med Abramović. Blogging har blitt en del av den virtuelle sosiale virkelighet for mange, spesielt for yngre, hvor de kan komme frem med meninger og ytringer uten å bli sensurert. Jeg leste, men kontaktet ikke de som hadde skrevet i bloggene, mest fordi jeg ikke skulle utføre publikums-undersøkelser.

³⁷ Da jeg intervjuet henne sa hun: "I have been interviewed 178 times about the Artist Is Present, so I don't really know if there is much more to say" (Brekke, 2010f, vedlegg 7).

2.6 Om vajrayāna-buddhismen som kilde

Tibetansk vajrayāna-buddhisme og tantrisme er selvstendige og omfattende forskningsfelt innenfor religionsvitenskapen. Buddhismen oppsto fra undervisningen til prins Siddhārtha Gautama³⁸. Han levde ca. 566 f. Kr. til 483 f.Kr, i dagens Nepal. Fortellingene om hans liv og lære spanner fra eksempelfortellinger og samtaler til metafysiske underfortellinger med frodige trekk. De første tekster om hans liv og lære ble nedtegnet i Pali Kanon³⁹, og vajrayāna og dens skrifter oppsto ca. 500 e.Kr., og har til dels sitt utspring i mahāyāna-buddhismen, men inkluderte også Theravāda-tradisjonens doktriner. Innen tibetansk buddhisme betegner *tantra* også skriftene som tilhører læren om tantra. I den esoteriske tradisjon er selvforståelsen at den har båret frem Buddhas hemmelige belæringer.

Man kan skrive om tibetansk buddhisme ut fra skrifttradisjonen, den rituelle praksisen og muntlige overleveringer. Det er flytende overganger mellom filosofi og religiøse praksiser. En spirituell praksis kan bety å studere en filosofisk tekst, utføre en meditasjon, gjøre fysisk yoga, å trene sinnet, utføre *pujaer* (seremonier), dra på pilegrimsreise med mere. Vajrayāna-buddhismen regnes som en esoterisk tradisjon, som bevisst hemmeligholder noe av innholdet bl.a. med argumentasjon om at det ikke skal oppstå misforståelser ved at uinnvidde får ta del i undervisningen. Kunnskapen sirkulerer dermed innad for de innvidde, noe som kan være en utfordring for en akademisk studie. De høyeste tantriske belæringer undervises tradisjonelt sett innenfor klostervesenet, selv om det også er en stor og frodig lekmanns-tradisjon som praktiserer vajrayāna. Meditasjoner og øvelser, som tradisjonelt sett har vært forbeholdt de innvidde, er nå publisert i vestlige bøker, og tibetanske lærere underviser vestlige studenter i teknikker som tidligere var hemmeligholdt.⁴⁰ Ulike typer materiale og kilder benyttes: 1.

³⁸ Siddhārtha Gautama var lykkelig gift og hadde barn med prinsesse Yasodhara. og de bodde i deres overdådige palass. Kong Suddhodana hadde fra barnsben skjernet Siddhārtha, fra nøden blant folket. Til slutt tosset han faren, og snek seg ut av palasset. Det var da han for alvor møtte sykdom, lidelse og død, og han ble så sjokkert og- fylt av medfølelse at han forlot palasset for å få svar på lidelsens gåte. I seks år var han en omstreifende munk, og levde etter de strengeste asketiske regler. Han nektet seg mat og drikke. En dag han satt i dyp meditasjon, erkjente han sin egen "Buddhanatur". Gjennom å utforske sitt eget sinn oppnådde Nirvāṇa (utslokningen). Han ble en Buddha som betyr "opplyst". Han forkynte etter dette "Middelveien", og tok avstand fra sitt tidligere asketiske liv. Raskt fikk flere tilhengere som fulgte hans råd og oppsøkte hans visdom. I Pāli Canon fortelles at Buddha svarte unnnvikende når hans disipler spurte om reinkarnasjon, døden og om det fantes en metafysisk verden.

³⁹ Pāli Canon er den eneste fullstendige tekstsamlingen fra den tidlige buddhismen, og er skrevet på pāli. Den ble skrevet ned i Nord India og bevart muntlig inntil det ble besluttet av det fjerde buddhist-konsilet, i Sri Lanka 29 F.Kr. at tekstene skulle skrives ned. Dette var ca. 450 år etter Buddhas død.

⁴⁰ Eks. *Tsa Lung* (Wyl.: *rtsa rlung*), beskrevet i boken: *Healing with Form, Energy and Light: The Five Elements in Tibetan Shamanism, Tantra and Dzogchen*, Tenzin Wangyl Rinpoche, (Rinpoche, 2002).

Religionshistorie/kunnskap. 2. Litteratur av tibetanske lærere. 4. Etymologiske forklaringer fra seriøse oppslagsverk på internett: *Dharma Dictionary*, *Rigpa Shedra*. 5. Feltarbeid fra tibetanske klostre i India. 6. Muntlig undervisning jeg har mottatt fra ulike vajrayāna-retreat.

Jeg behersker ikke tibetansk eller sanskrit, og studerer ikke originaltekster, og anvender derfor kilder på engelsk, av tibetanske lærere. Noen ganger skrevet av vestlige studenter. Det kan selvsagt oppstå en ”vestliggjøring” av buddhismen på denne måten. På et generelt grunnlag vil jeg påpeke at undervisning av buddhismen til vestlige tilhørere, nødvendigvis vil møte både språkbarrierer og kulturforskjeller. Buddhisme utfoldet i vestlige samfunn blir derfor noe annet, enn buddhisme utfoldet i Tibet. Sjansen for at det kan oppstå divergens i forhold til tolkning av buddhimens ideinnhold, er derfor til stede. Buddhismen er stor og kompleks, og jeg har vært nødt til å komprimere stoffet, med henblikk på å få med hovedpoengene. Kjente begrep som *De fire edle sannheter* (s.50), er satt opp punktvis slik:

1. Sannheten om utilfredsstillelsen (skt.: *Duḥkha*)
2. Sannheten om utilfredsstillelsens opphav (skt.: *Duḥkha Samudaya*), osv.

Buddhas første tale (fra *Tipitaka*, fra Theravāda -tradisjonen), som innholdet refererer til, er skrevet i fortellingens form, og beretter hvordan Buddha kom frem til disse sannheter. Som supplement til de pedagogiske komprimeringer, refererer jeg til, men siterer ikke ordrett fra: *Buddhas Budskap, utvalgte tekster fra buddhismens skriftsamling*, oversatt av Kåre A. Lie, hvor flere av sanskrit og palitekstene referert til i masteren, vil finnes på norsk. Notert slik: (se også Lie, 2010:113). Knut A. Jacobsen og Notto R. Thelles bok *Hinduismen og buddhismen*, er anvendt på samme måte, og er enkelte ganger referert til i fotnoter. Notert slik i teksten: (Se Jakobsen og Thelle, 1999:127). *Rigpa Wiki* (drevet av *Rigpa Shedra*), og *Dharma Dictionary* er seriøse kilder til tibetansk buddhisme, opprettet av buddhistiske læresteder, tilrettelagt for et engelskspråklig publikum. Masteroppgaven er ”flerspråklig”, i den forstand at det refereres til sanskrit og tibetansk. Sanskrit er hinduismens og buddhismens ritualspråk. Enkelte ord er gjengitt på pali (theravāda-buddhismens ritualspråk), Det refereres enkelte ganger til engelsk, supplerer de norske forklaringene. Tibetanske ord skrives noen ganger slik, f.eks.: *Tsa Lung*, for lesbarhetens skyld, og følger transkripsjons-stemet Wylie⁴¹ for tibetansk, i parentes slik: (Wyl.: *rtsa rlung*). IAST: The International Alphabet of Sanskrit Transliteration benyttes for sanskrit, slik: *vipaśyanā*. Korte etymologiske utlegninger angis i hovedteksten, slik: Wyl., engelsk: eng., sanskrit: skt., pali er ikke forkortet. Lengre forklaringer plasseres i fotnoter.

⁴¹ Fra Turrell V. Wylies bok: *A Standard System of Tibetan Transcription* (1959), som er et akademisk transkripsjonssystem av det tibetanske skriftspråk/tegn, og ikke tibetansk uttale.

3 Teoretiske perspektiv

3.1 Avantgarde, teater, performance og performance art

Teatervitenskapelige studier er bredspektret, og performance-teori inkluderer studier av alle iscenesettelser, performativitet og performative aspekt ved en kultur. Vi tillater oss med andre ord å se på performative aspekt ved en kultur, noe som åpner for at mange ulike fagfelt og tema inkluderes i forskningen: Estetikk, filosofi, sosialantropologi, kunsthistorie, sosiologi, ritualteori, teaterhistorie - fra tidlig historie til samtidens teatrale- og performative uttrykk. Vi ser på bruken av rommet, regien, kostymering og tekst, og multimediale iscenesettelser, osv..

Den generelle diskusjonen omkring grensene mellom teater, performance, og performance art og performativitet skisseres kort i det følgende med utgangspunkt i Richard Schechners performanceteori. Begrepet performativitet fremstilles her som et anvendbart begrep som handler om en menneskelig kvalitet, synliggjort i det postmoderne samfunn⁴²:

Performativity as understood by performance studies exists as part of, or in close relation to the post-modern. One of the decisive qualities of postmodernism is the application of the "performance principle" to all aspects of social and artistic life [...] Performance is no longer confined to the stage, to the arts, and to ritual. Performativity is everywhere linked to the interdependence of power and knowledge. (Schechner 2002:114)

Performativiteten er knyttet til makt og kunnskap, mener Schechner. Performativitet finnes i teateret, på kunstarenaen generelt, i ritualer. I tillegg utvider Schechner begrepet og sier at vi finner det performative i alle aspekt ved sosialt liv. Dette begrunner han i at noe kan karakteriseres som "is" performance, og noe annet som "as" performance:

What is the difference between "is" performance and "as" performance and other events less so. [...] There are limits to what "is" performance. But just about anything can be studied "as" performance. [...] What "is" performance or "is not" performance does not depend on an event in itself but on how that event is received and placed. (Schechner 2002:30)

Schechner perspektiv på performativiteten, som et omfattende fenomen til stede "over alt" gjør at man for eksempel kan definere et foto, som ikke er en "stage performance", som performance. Fordi det er en tydelig iscenesettelse av en idé, en komponert hendelse, et bevisst konstruert univers ment som en presentasjon, for noen som ser på. Alle fremføringer - å undervise, å være dommer i en rettsak, politi osv., - er "as" performance. I tillegg består en

⁴² Å utlede de omdiskuterte begrepene modernitet -og postmodernisme i løpet av noen få linjer lar seg ikke gjøre og er ikke oppgavens mål. Kort kan nevnes: Den franske filosofen Baudrillard definerer postmodernismen som vår tids pluralistiske normløshet. Lyotard beskriver vår tid som en overgangs-fase i historien ikke en "ny" fase som Baudrillard hevder. Han hevder at "de store fortellinger" er døde: troen på opplysthet, frelse osv., i videre forstand appellerer ikke lenger til det postmoderne mennesket. Det er "de små fortellinger"; hvordan grupper og individer skaper sin egen virkelighet som preger våre (post) moderne samfunn og vår tidsånd. Troen på autoriteter faller dermed bort.

performance av tre ulike prosesser: 1. Proto-performance, 2. Performance, og 3. Aftermath. altså et "før", et "underveis" og et "etterpå" (Schechner 2002:191-211).

Schechners begrep performativitet egner seg som et perspektiv i forhold til publikums deltakelse i *The Artist Is Present*, hvor det utspant seg et vell av interaktivitet både før, under og etter selve sitte-sesjonene med Abramović. Dette utdypes i analysen (s.66 og utover).

3.1.1 Performance eller performance art?

Teater og performancekunst som kunstformer er *flyktige* og åpner alltid muligheten for ulike fortolkninger. Ordet performance er et engelsk ord, som vi selvsagt kan oversette med forestillinger på norsk, som da kan bety å opptre eller selve kunstverket (forestillingen) vi ser på. Evnen å forestille oss og å se for oss, å anskueliggjøre. Ordet performance på engelsk har i sin ordstamme flere betydninger, som på norsk representerer noe helt annet, f.eks. å yte (to perform). Performance-art oversettes ofte på norsk til performancekunst, som på 1960-tallet festet seg som en egen sjangerbenevnelse innenfor billedkunst (Goldberg, 1987: 9)⁴³. De tidlige forløperne til performance på 30-tallet, hvor forfattere, billedkunstnere, skuespillere deltok i eksperimenteringen, blomstret opp igjen hos neoavantgarden på 60-tallet. Dette ble senere definert som performancekunst, som billedkunstnerens autentiske kunstuttrykk, innenfor kunsthistorien. Teateret blir da gjerne definert som noe annet, som har med spill å gjøre. Spill er da gjerne definert som roller og karakterspill fra det tradisjonelle teateret. Dette er en forenkling av problematikken, ettersom moderne teater også leker med konvensjoner og ikke alltid har karakterspill. Avantgarden innenfor teateret utforsket grensene mellom aktør og publikum, aktørens yteevne, og autentiske nærvær. Innenfor teateret opptrådte man ofte flere på scenen, mens innenfor performance art opptrådte ofte enkeltkunstnere.

I denne oppgaven har jeg på tross av den vanlige sjangerbenevnelsen, valgt å benytte ordet performance som en samlebetegnelse som også inkluderer performancekunst. Jeg regner derfor performance som et begrep man kan anvende som en del av teaterets nedslagsfelt, slik at også andre enn billedkunstnere kan gjøre performance. Derfor omtales ikke *The Artist Is Present* som performancekunst i oppgaven, men som en performance. Jeg anvender dermed Richard Schechners definisjon av performance som kan defineres som en kvalitet, som kan få ulike konkrete uttrykk. Dette er en pragmatisk holdning til definisjonen, og aksepterer at konteksten også avgjør hva som defineres som hva. Det betyr ikke at jeg avviser forskjellene

⁴³ Rose Lee Goldbergs skriver i boken *Performance Art. From Futurism to the present*: "By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists." (Goldberg, 1987)

og sjanger-benevnelsene, men jeg finner det ikke hensiktsmessig for min masteroppgave å opprettholde begrepene "sjanger" og "verk". Dels ut fra modernismens ideal som nettopp ville oppheve grensene mellom "scene og sal", - hvor man inkluderte publikum til selv å bli deltakende aktører, og ikke lenger være passive observatører. Abramović selv er og blir en modernist, og holder frem modernismens idealer, også med hensyn til publikums deltakelse. Det er nettopp noe av kjennetegnet på henne som kunstner, at hun alltid peker mot publikum: "You must ask the audience what they experienced!" (Brekke, 2010f, vedlegg 7), uttalte hun i mitt telefonintervju, da jeg lurte på hvordan hun så på seg selv i performansen. Jeg finner Schechners mer åpne og vidtfavnende definisjon av performativitet mer hensiktsmessig, og helt sammenfallende med hvordan *The Artist Is Present* utfoldet seg som kunstprosjekt. Abramovićs egen definisjon av hva performance er, har også likhetstrekk med Schechners posisjon, om enn uttrykt i andre ordelag, i intervjuet "Marina Abramović: Performancekunstens bestemor" i TV-programmet "Nasjonalgalleriet" på NRK2:

For me performance is a living form an art, It's an immaterial form of art, and its time based art. You create metaphysical structures which you enter in precise time, in precise space, in front of the public. And everything that happens in that structure is part of the piece. If the electricity stops, if there is an earth-quake, everything that happens, whatever I can predict, is part of the piece. (NRK2, 2012)

Abramovićs beskriver performance å være en metafysisk ramme for en rekke planlagte hendelser innenfor et gitt tidsrom, i et spesifikt sted. Alt som skjer innenfor disse rammene er inkludert i performansen. Det er tydelig at Abramović føyer seg inn i avantgardens estetikk, hvor livet selv er inkludert "som" performance.

3.1.2 Nylesning av avantgarden

I en nylesning av avantgarden og neoavantgarden påpeker Christopher Innes, professor ved "Media and Culture" ved York University, at det er "primitivismen", som er motivasjonen og impulsen innenfor (avantgarde) teateret, ikke bare ønskene om politiske og sosiale forandringer slik tidligere understreket omkring avantgardens prosjekt. I boken: *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, skriver han:

On the one hand there is the transformation of the stage into the laboratory for exploiting fundamental questions about the nature of performance and the relationship between actor and the audience. On the other hand, the exploitation of irrationality, the exploring of dream states, the borrowing of archaic dramatic models, mythological material or tribal rituals. What unites the scientific with the quasi-mythical is that stripping down drama to the naked actor on a bare stage also ultimately leads to an interior focus on the psyche and to experiments with subliminal or direct physical communication. (Innes, 2005:9)

Innes oppsummerer utviklingen innenfor avantgarde-teateret og all avantgardekunst til å omhandle bl.a.: Man leter etter forestillingens vesen, bl.a. gjennom å utforske forholdet mellom skuespiller og publikum. Utforskningen av det irrasjonelle, av drømmetilstander, eksperimenter med psyken og med det ubevisste - av "direkte" psykisk kommunikasjon, og lån av arkaiske dramatiske modeller og mytologi, samt ritualer fra ulike folkeslag, er viktige ingredienser for avantgardens nyorientering. Innenfor performance fant billedkunstnere et formspråk, hvor kunstneren søkte nærværet gjennom kroppen og psyken som det primære fokus. Teateret fulgte samme tendens, og beveget seg fra ytre gjenkjennbare trekk som kostymering, skuespillerens arbeid, scenografi, lyd og lys, til å handle mer om indre sublim erfaringer for utøveren, oppsummerer Innes. Et forsøk på å erfare sublim kontakt mellom utøver og publikum, hvor publikum skulle bli medaktører og aktivt deltagende, var betegnende for gruppeteaterets utvikling på 1960- og 70-tallet. Teateret blir dermed vanskeligere å gjenkjenne som teater med tradisjonelle ytre kjennetegn. Avantgarden lånte materiale fra andre kulturer, og kunstnerne hentet ut kvaliteter fra gamle ritualer og brakte det inn i den nye kunsten. Abramović kan plasseres inn i denne konteksten, og det er også derfor grunn til å reflektere over og problematisere hva hun har hentet ut av kunnskap og hvordan kunnskapen har blitt forstått og forvaltet av henne.

3.1.3 Nærværet i teateret

I boken *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, av Cormac Power, hevder han at *nærværet* nærmest har blitt synonymt med teaterforståelsen i vesten:

Theatre and presence: the two terms are so connected as to seem almost synonymous. "Immensity", "spontaneity", "intimacy", "liveliness", "energy", "the presence of the actor; all such terms and others besides are part of the vocabulary for describing theatrical experience. (Power, 2008:1)

Nærværet forklares som: Energi, intimitet, livlighet, skuespillerens nærhet og så videre.

Power skisserer kritikken fra teoretisk hold om å fastholde at teateret og nærværet er en og samme sak: "Moreover, in the contemporary theoretical landscape, the very thought of seeing theatre and presence as synonymous can arouse a deep-seated scepticism." (Power 2008:4)

Nærværet er ingen entydig størrelse, og det er vanskelig å enes om hva dette kan bety. Power refererer videre til "Consciousness Studies":

One way to approach a broader understanding of presence is to conceive it in terms of simultaneity. To be present in a particular place is to be simultaneous with a particular space-time environment. In terms of "Consciousness Studies", Daniel Meyer-Dinkgräfe (2005) and William Demastes (2002) have both recently articulated the potential of theatrical experience to transform consciousness and structures of conscious experience. Presence is a key term underlying the articulation of theatrical experience within Consciousness Studies. In the most

general sense, we could define presence as being the simultaneity between consciousness and an object of attention. (Power, 2008:1)

Meyer-Dinkgräfe og Demastes mener teatererfaringen har som mulighet å transformere bevissthet: Nærværet i teateret kan defineres som simultanitet mener Powell, som består i å være i en situasjon hvor "space-time environment" er involvert samtidig. Meyer-Dinkgräfe og Demastes fremholder definisjonen av nærværet som simultaniteten mellom bevissthets- og et objekt som får oppmerksomhet. Vi skal forfølge Meyer-Dinkgräfes spor her. Han har beskjeftiget seg med forholdet mellom teater og bevissthet i tverrfaglige studier med innspill fra filosofi, biologi og et fokus på den menneskelige erfaring. I boken *Consciousness and the Actor, A Reassessment of Western and Indian Approaches to the Actor's Emotional Involvement from the Perspective of Vedic Psychology* av Meyer-Dinkgräfe, studerer han bevissthetsforestillinger innenfor hinduismens teater og peker på hvordan vestlige avantgardekunstnere innenfor teateret har forsøkt å gå ut over intellektet og emosjonene. Alle med ulik terminologi omkring disse prosesser:

(T)he transfer of emotions from actor to spectator is less considered the aim of theatre performance. Instead, various means are sought to enable both actor and spectator to reach the level of the mind beyond the intellect, beyond the emotions, variously termed "language beyond speech" (Artaud), "translumination" (Grotowski), "transformation" or "transportation" (Schechner), *communitas* and "flow" (Turner); "theatre rendering the visible" (Barba) and "holy theatre (Brook). (Meyer-Dinkgräfe, 1996:65)

Med utgangspunkt i flere reformatorer i det vestlige teater som Artaud, Grotowski, Barba, Schechner og Brook, slås det fast at kunstnere ønsket å nå andre bevissthetsnivåer langt ut over intellektets og det emosjonelles grenser. Lengselen etter det åndelige aspekt i kunsten og scenekunsten ble bærere av dette tankegodset. Det å transformere emosjoner fra utøver til publikum, var ikke det overordnede mål. Meyer-Dinkgräfe sammenstiller avantgardekunstneres ideal og begrepsapparat med de indiske tekstene *Nāṭyaśāstra*⁴⁴ som særlig omhandler bevissthetstilstander, skuespillerens trening med mer.

Vi står tilbake med tre ingredienser: Subjekt, objekt, og det jeg i denne sammenheng vil kalle relasjon. Enten vi definerer nærværet å kun være en mental størrelse, eller en kombinasjon av et fysisk og et mentalt erfaringspotensiale, står begrepene i relasjon til hverandre, og fenomenene står i en relasjon til hverandre. For å vite noe om denne relasjonen blir *iscenesettelsen* av nærværet en tvingende nødvendighet. Mer om dette under analysen. I

⁴⁴ *Nāṭyaśāstra* ble antageligvis skrevet ned mellom 200 f.Kr. og 200 e.Kr., på sanskrit. Her gis detaljerte instruksjoner om alt fra hvordan et scenehus skulle se ut, hvordan man skulle ofre til gudene på scenen, håndbevegelser, gestikk, dans, om musikken, musikk-instrumenter osv..

de avsluttende diskusjoner ser vi nærmere på begrepet "The Holy Actor", og Jerzy Grotowskis (1933–1999) ideal for skuespilleren.

3.2 Religion, ritualer og iscenesettelser

Det er gjort en omfattende forskning omkring *ritualer*, både innenfor religionsvitenskap, sosialantropologi og språkvitenskap. Vi kan stille noen innledende spørsmål som peker på hvilket felt vi skal bevege oss mot: Hva kan vi si om sammenhengen mellom iscenesettelser, estetikk, religion og ritualer? Hvilke overskridelser kan vi finne i teater og performance? Hvilke forskningsmetoder må anvendes for å oppfatte og beskrive disse sammenhengene? Jeg gjør bruk av teoretikere fra flere fagfelt, for å peke frem mot det ritualistiske preg *The Artist Is Present* hadde. I det følgende introduseres to teoretikers standpunkt: Professor Bent Holm og professor Anita Hammer.

Først ser vi på boken *Tro på teatret*, som er redigert av Bent Holm. I artikkelen: "Forestillingens kraft. Omkring relationen Teater og Religion", skriver han: "Begge de overordnede involverede områder, teologi og teater, er tydeligvis i opbrud, og dermed mere åbne end før hvad angår selvforståelser og mulige metodiske kombinatorikker" (Holm, 2006: 7-8). Det er det kulturelle oppbruddet, eller kanskje vi kan si vår brytningstid, som har skapt en ny og nærmere relasjon mellom teateret og religionen, mener Holm. Det er forestillings- evnen som er brobyggeren mellom teateret og religionen. Evnen til å forestille seg fenomener, gjør at man kan manifestere de mentale forestillinger og lage teater. Det er teaterets "stof", eller byggestener. Alle sceniske verk bygger på evnen til å se for seg, visualisere og dramatisere disse forestillinger i en aktuell sceneoppsetning. Holm omtaler begrepet *Theatrum Mundi*⁴⁵: verden som skueplass, sitat: "Og endelig innebærer det et antropologisk, globalt, interkulturelt perspektiv. Der kan tales om faktiske, strukturelle og potensielle relationer religion og teater imellem." (Holm, 2005:9) Holm tar et historisk tilbakeblikk på for eksempel den russiske dramatiker og regissør Nikolai Evreinov (1879-1953), som anså teatraliteten som et menneskelig instinkt. Han introduserte begrepet: "Rituelte teater". I det rituelle teater ligger en annen forståelse av teaterets funksjon i bunnen:

Det henger til en vis grad sammen med et fundamentalt ønske om at se teatret – og i visse sammenhænge kunst i det hele taget – som andet og mere end re-præsentation af en definerbar (borgerlig) virkelighed, men tværtimod som en transformation, en manifestation af en *anden*, evt. sandere dimension, med væsentlige religiøse implikationer, i reglen inspireret af ikke-vestlige kulturer. (Holm, 2005:9)

⁴⁵ Pedro Calderón de la Barca, skrev *El gran teatro del mundo*, 1655, Madrid.

Teateret og kunsten er i et slikt kunstsyn ikke lenger en representasjon av borgerlige samfunnsverdier. Kunsten og teateret er faktorer i et samfunn som transformerer og er en manifestasjon av *en annen*, en sannere dimensjon. Denne dimensjon har klare religiøse implikasjoner - gjerne av østlig karakter, mener Holm. I denne sammenheng trekker han inn Antonin Artauds, *Grusomhetens Teater*, som hentet inspirasjon også i balinesisk dans. Det antropologiske teaterprosjekt resulterte i fremveksten av gruppeteateret på 1960-tallet, og han nevner samarbeidet mellom Victor Turner og Richard Schechner og deres "social drama". Professor Anita Hammer⁴⁶ påpeker i boken: *Between Play and Prayer. The Variety of Theatricals in Spiritual Performance*, at det de siste årene har vært en økende interesse for spirituelt inspirert teater og -performative praksiser (Hammer, 2010:385). Samtidig beveger interessen for det performative seg inn i kirkerommet, noe som i sin tur fremkaller et behov for kunnskap om og bevisstgjøring av estetiske praksiser. Hammer argumenterer for at det hun kaller spiritual performance og studiet av teateret er ett og samme fagfelt:

This volume is a way of approaching what I have intuitively always experienced as closely related subjects, namely, the study of theatrical, and of Spiritual performance. Highlighting these as one field of research can be accomplished by way of utilising some of the highly contested, but very useful terminology of my own field of research, which is theatre and performance studies. (Hammer, 2010:20)

I stedet for å skille teater- og performancestudier fra det rituelle og spirituelle, slår Hammer en ring rundt fenomenene og konstruerer *ett* felt. Ikke ulikt Schechner som i sin tid åpnet opp performancestudiene til også å inkludere religiøse riter og "opptredener" "as" performance i sine modeller om "the fan" og "the web". En metodisk tilnærming for å kunne analysere og sammenlikne ulike fenomen er *beskrivelser*. Jeg har adoptert denne holdning i min masteroppgave, og tillater meg å vektlegge beskrivelser, erfaringer og opplevelser i analysekapitlet. Utdypende beskrivelser åpner for å vise at ytre sett svært ulike performative hendelser, kan ha likhetstrekk, som det Hammer kaller: "a relation to a spiritual presence":

One of the approaches this work will employ is the description and observation of very different categories and genres of performance that have in common a relation to a spiritual presence. I hope that the use of theatre and performance studies terminology will show the connections and similarities between diverse performative events, which are in some way framed by the activities of *play* and *prayer*. (Hammer, 2010:20)

⁴⁶ Se: "Innanna, Ritual Protagonist of Bodily Worship", *Nordic Theatre Studies*, hvor Hammer teoretiserer over den sumerske Innana-myten fra ca. 4000-3100 BC.. En gudinnedyrkelse, som en ikke-dualistisk praksis, hvor kroppen og det guddommelige ikke var adskilt (Hammer, 2006).

Særlig teaterets og performanceteoriens språk er egnet til å bygge bro over og beskrive likhetene mellom ulike performative hendelser mener Hammer. I utgangspunktet er ulike motivasjon, trossystem og ritualer manifestert.⁴⁷ Ved hjelp av deltagende observasjon som metode, kan man erfare ulike nivå av kommunikasjon som involverer performative uttrykk på et individuelt plan, i forhold til gruppedynamikk og mellom individer (Hammer 2010:240). Hun utvider og kategoriserer og beskriver spirituelle opplevelser på denne måten:

I will in the following explore further the topic of spiritual experience in its context. As individual experiences, interactive experiences, and collective experiences, are all part of the same narratives [...] (Hammer 2010:239)

Spirituelle erfaringer må utforskes i sin gitte kontekst: Som individuelle erfaringer, som interaktive erfaringer og som kollektive erfaringer. Disse tre kategoriene låner jeg og anvender i oppgavens analysedel.

3.2.1 Cathrine Bells ritualteori

Cathrine Bells perspektiv på ritualer er en viktig teoretisk innfallsvinkel hentet fra hennes bok *Ritual. Perspectives and Dimensions* (Bell, 1997). Her skriver hun bl.a. om hvordan antropologen Milton Singer (d.1994) og andre forsøkte å forstå performance i en kultur:

For a semantic theorist like Milton Singer, "cultural performances" such as rituals, festivals, and theater are expressions of the more abstract and hidden structures of the comprehensive cultural system. Others have tended to see such activities less as expressions of an existing system and more as the very form in which culture as a system actually exists and is reproduced. (Bell, 1997:72)

Når Singer fremhevet at ritualer, festivaler og teater representerer mer abstrakte og skjulte strukturer innenfor en kultur (system), fremhever Bell at andre nettopp poengterer at disse fenomenene fungerer nærmest som katalysatorer for verdier som skaper og opprettholder kulturen. Med andre ord kan man kanskje si: Skal man se hvordan en kultur er "skrudd sammen", og hvilke verdier en kultur har, må man nettopp se mot ritualene, festivalene og teateret. Om vi overfører denne påstanden i sammenheng med Abramovičs *The Artist Is Present*, ble altså også denne performansen en indikator på hva som rørte seg i New Yorks, og USAs "kulturelle underverden", kanalisert og kommet til uttrykk gjennom kunsten. I dette perspektiv er kunsten som katalysator dermed slått fast som en viktig drivkraft i et samfunns normative ventilasjonssystem. Bell poengterer samtidig at studiet av ritualer, i seg selv er en ny studie, hvor "ritualer" ikke er selvbeskrivende, og ikke er klart avgrenset og definert. Vi

⁴⁷ Hammers empiri: Spiritualist Church of Napier (New Zealand), Råkvågdagene (Trøndelag, Norge) som dekker bl.a. en gudstjeneste og et teaterspill, St. Faith's Christian Maori Church (New Zealand).

har heller ingen faste eller klare metoder for å studere ritualer. Hva som er funksjon og hva som er innhold i ritualer, kan være vanskelig å skille skarpt. Bell oppsummerer:

The work and hope of many theorists and practitioners today are pinned to it, and there is no doubt that ritual has become one of the ways in which we structure and interpret our world. (Bell, 1997: 267)

Benevnelsen ritual har blitt presset inn i mange settinger og former, både praktisk og teoretisk. Bell slå fast at ritualer er en måte vi strukturerer og tolker vår verden gjennom. Dette vil jeg kalle en pragmatisk holdning til begrepet og fenomenet ritualer, hvor hun også peker på at innenfor performanceteori er det et mylder av oppfatninger om hvilken funksjon og struktur ritualer har. Performanceteori generelt sett bidrar til å se på ritualer som aktive skapende rammer og ikke passive som kun har repetisjon som formål. Ritualer er en del av en skapende, kreativ fortolkende prosess av symbolsk karakter som foregår konstant:

The active imagery of performance has also brought the possibility of a fuller analytical vocabulary with which to talk about the nonintellectual dimensions of what ritual does, that is, the emotive, physical, and even sensual aspects of ritual participation. Hence, ritual as a performative medium for social change emphasizes human creativity and physicality: ritual does not mold people; people fashion rituals that mold their world.” (Bell, 1997: 73)

Ritualer er et performativt medium slår Bell fast. Ritualene virker forandrende, og det er de kreative drivkrefter som fremskaffer fysiske manifestasjoner gjennom ritualene. Ritualene former ikke folk, men folk former ritualer. Slik skaper mennesker sin verden. Kultur og kulturelt liv kan sees på som en dynamisk størrelse hvor symboler både skaper og opprettholder, og forandrer kulturen. Derfor er det performative ved en kultur så viktig. Ritualer kan oppleves på flere plan: På et estetisk plan, et emosjonelt plan, og kan aktivisere sensualitet. Ordet sanselighet er en bedre oversettelse til norsk. Sanselighet innebærer en aktivisering av alle sanser: Å se på, å ta på, lukt, smak, - i det hele tatt et kroppslig nærvær.

Om vi ser mot teateret og performance, kan vi se på kunst som en type ritual. Hvis vi holder oss i denne omgang til scenekunst så tilbyr den både en struktur og et innhold. Gjennom kunst-ritualet opprettholdes og skapes nye ideer, og man kan fastholde det gamle. Å jobbe strukturelt for å fremme en viss dramaturgi og oppbygning av det sceniske språk og virkemidler er nettopp teaterets kunnskapsområde: Vi manipulerer, leker, og spiller med - og imot - publikums oppfatninger, følelser og impulser. Å holde publikum "i tømme" gjennom teaterets virkemidler, kan sees på som et ritual som regulerer en sosial kontekst. At publikum selv tok grep om "kunst-ritualet" var tydelig i *The Artist Is Present*, hvor publikums deltakelse absolutt var med og formet performancens innhold. I lys av Bells teorier kan Abramovićs performance *The Artist Is Present* trygt kalles et ritual.

Sett i et historisk perspektiv: Når avantgardekunstnerne utforsket og flyttet på grensene for ritualet (Jfr. Innes), tømte de først teateret for innhold fordi de ønsket en "friere" og "autonom" kunst, som ikke hadde det gamle verdisystemet med autoritetstro og religiøsitet som undertoner. Men uansett hvordan man snur og vender på det, kan vi si at scenekunsten og kunsten ikke kommer utenom å representere en form og et budskap, slik kan den sees som et verdiproduserende ritual i seg selv. Og det er kunnskapen om sceniske virkemidler og dramaturgi og - det jeg senere i oppgaven kaller "ritualets kraft" (s.85), som skaper den smeltedigel av følelser, form og sanseinntrykk, som kan representere en dynamisk sosial forandrende kraft. Det var det avantgarde-kunstnerne håpet på. Som vi skal se i analysen, mener jeg Abramović klarte dette i *The Artist Is Present*.

3.2.2 I pilegrimens fotspor i øst og vest

Teorier omkring pilegrimer⁴⁸ er i denne oppgaven hentet både fra "øst og vest". Fra forskning omkring pilgrimsvandring i Europa og Latin-Amerika, som skissert nedenfor, til pilegrimer i Tibet (Se s.46: "Abramovićs kunstneriske manifest"). Begrunnelsen for å referere til pilgrimsfenomenet er for det første fordi utsagnet: "This is like a pilgrimage", var en av reaksjonene blant publikum i *The Artist Is Present*. Det var vel neppe noen "ekte" pilegrimer i tradisjonell forstand blant publikum, og begrepet blir derfor anvendt i første omgang som en metafor for publikums deltakelse i performansen. Dette diskuteres i analysens hoveddel. Vi bør forøvrig reflektere over hva en "ekte" pilegrim er? Hvis vi ser på pilgrimsreisen som en vedvarende kontemplativ opplevelse, kan den minne om retreatens funksjon: tilbaketrekning. Reisen kan være uttrykk for et behov for å fokusere på det åndelige og det man anser som det viktigste i ens eget liv og tilværelse. Vi starter den teoretiske vandringen her ved å henvise til en solid kilde til teori og empiri omkring pilgrimsvandring, nemlig, professor i religionssosiologi Don Paolo Guirriati (d. 2000), som ledet Centro Ricerche Socio-Religiose, i Padova i Italia. Feltarbeidet er fra flere pilgrimsvandring, bl.a. i Spania til relikvieskrinet i Santiago de Compostela og Nidarosdomen i Trondheim.⁴⁹ I boken *Pilegrimen - valfartsmotiv og valfartsmål*, i artikkelen "Pilegrimer og pilgrimsvandring i dag", presenterer Guirriati disse kjennetegn for pilegrimen:

⁴⁸ Ordet *pilgrim* kommer av det latinske ordet *peregrinus*, og betyr "fremmed" eller "utenlandsk". Fra oldnorsk har vi ordet "vallare" (etter valfart) eller "palmeri", som henspiller på de som reiste til sørligere breddegrader, som Roma eller Det Hellige Land og hadde sett palmetrær på sine reiser.

⁴⁹ I nyere tid i Norge har man sett en oppblomstring av å ville gjøre pilgrimsvandring på gamle stier. Se f.eks: "Det er på veien det skjer, tror jeg..." En religionsvitenskaplig undersøkelse av moderne pilegrimer til Nidaros, Helge Alfred Olsen, masteroppgave i religionsvitenskap Trondheim, 2011.

- Pilegrimsvandringen er en religiøs og allmennmenneskelig opplevelse med basis i totaliteten i pilgrimens liv og tilstedeværelse.
- Gjennom denne opplevelsen bestyrker, gjenoppdager eller finner pilgrimen for første gang tilgang til fellesskap med ”det helt andre”.⁵⁰
- Som resultat føler pilgrimen seg fornyet.
- For pilgrimen får i ettertid daglige rutiner ny mening for personen selv og inspiserer til et liv preget av samvær, forsoning og solidaritet med andre mennesker. [*sic*] (Guiriati, 1996:9)

Ved at pilgrimen oppsøker et sakralt objekt, får han/hun en erfaring av å tilhøre et fellesskap som formidler ”det helt andre”. Livet forandres etter en pilegrimsreise og fører til fornyelse på flere plan. Den religiøse tro forsterkes og følelsen av forsoning og solidaritet med andre mennesker øker. Guiriati peker på at pilegrimsvandringen er et tilsvarende til den globale situasjon av uro og mobilitet i det postmoderne samfunnet. Og pilegrimsvandringen er et godt utgangspunkt for ”å beskrive religiøsiteten i vår egen samtid mer generelt.” (Guiriati, 1996:9). Det siste er interessant som et teoretisk bakgrunnstappe for *The Artist Is Present*. Har Guiriati rett, er den mentale nomadiske tilværelse et kjennetegn for hvordan individet i vår tid søker etter faste holdepunkt. Men finner det ikke. I sin lengsel etter å finne "noe", blir det gjerne popstjerner, og kjendiser som fremkaller heltedyrkelsen, og får en slags helgenfunksjon. Det hellige som samtalepartner finnes altså både innenfor det profane og religiøse miljø.

3.2.3 Victor Turners pilegrimsstudier

I boken *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, av Victor Turner og Edith L. B. Turner, finner vi referanse til flere kjente begrep fra Victor W. Turner som *communitas* (V. Turner, 1978:250), og *marginalitet* (V. Turner, 1974a:233), *liminalitet* og *inferiority*. Min referanser er hentet fra boken nevnt ovenfor, og utdypes i det følgende. Vi starter med å presentere Turners og Turners definisjon av pilegrimsfenomenet:

Pilgrimage may be thought of as extroverted mysticism, just as mysticism is introverted pilgrimage. The pilgrim physically traverses a mystical way: the mystic sets forth on an interior spiritual pilgrimage. (Turner og Turner, 1978:33)

Turner og Turners definisjon kan tolkes slik, at den tradisjonelle kristne pilgrimen har behov for å uttrykke sin tro gjennom handling, gjennom pilegrimsvandringer, og at denne handling igjen forsterker troens mysterium. Når Turner og Turner omtaler pilegrimeriet som ekstrovert mystisisme og mystisisme som introvert pilegrimeri, er det en uttalelse basert på antropologiske studier av pilegrimer i den kristne kultur. Spennvidden i det kristne religiøse uttrykk favner alt fra de meksikanske religiøse danser, til valfarting til Santiago de

⁵⁰ Rudolf Otto beskrev i boken *The Idea of the Holy*, det numiøse, "det helt andre" (Otto, 1923).

Compostela i Spania. Begrepet *liminalitet* benyttes som oftest under diskusjon og definisjonen av riter. Jeg har valgt å presentere Victor Turners definisjon her:

Liminality (from Lat. *limen*, a threshold) The state and process of mid-transition in a rite of passage. During the liminal period, the characteristics of the liminars (the ritual subjects in the phase) are ambiguous, for they pass through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state. Liminars are often betwixt and between. The liminal state has frequently been likened to death; to being in the womb; to invisibility, darkness, bisexuality, and the wilderness (Turner og Turner, 1978:249-250)

Liminaliteten betegner fasene som er imellom overgangene i en *rite of passage*⁵¹-overgangs-riter, som for eksempel konfirmasjon (fra barn til voksen), bryllup (fra ugift til gift) osv. Mørke, biseksualitet og villskap/uklarhet karakteriserer den liminale fasen. Den liminale perioden karakteriseres av ambivalens, man går fra et kjent stadium i nåtiden, til noe ukjent, noe fremtidig: Fra å være foster til å bli født, fra å være levende til å bli død. Det liminale er "betwixt and between", som kan betegne noe som er verken det ene eller andre, et stadium "midt-imellom". Med andre ord er det liminale på en måte udefinert. Liminalitet som begrep er derfor "åpent", i den forstand at det kan anvendes, for nettopp å gi en beskrivelse av – paradoksalt nok - det vi kanskje føler *vi ikke kan beskrive gjennom ord*. Argumentasjonen biter seg selv i halen, ettersom vi i denne settingen er fanget av ordene, men vi er dog på sporet av "noe". Det er dette "noe" oppgaven skal forsøke å uttrykke og beskrive i analysen av *The Artist Is Present*.

Turners teorier om *communitas* er også en viktig innfallsvinkel til å forstå pilegrimens gruppetilhørighet, og gruppens påvirkning av enkeltindividets deltakelse fungerte:

Communitas or social antistructure. A relational quality of full unmediated communication, even communion, between definite and determinate identities, which arises spontaneously in all kinds of groups, situations, and circumstances. It is a liminal phenomenon which combines the qualities of lowliness, sacredness, homogeneity, and comradeship. The distinction between structure and *communitas* is an essential and generic human bond. (Turner og Turner, 1978:249)

Communitas er med andre ord sosiale grupperinger og menneskelige bånd mellom individer i gruppen. Dette er ikke noe "sær-religiøst", men en egenskap mennesker har i sosiale settinger. Det handler om å knytte kontakter og bånd i alle sosiale sammenhenger. Sosial kontakt oppstår spontant der mennesker møtes og ferdes, og skjer i alle sosiale lag av befolkningen. *Communitas* er sentralt innen religion, litteratur, drama og kunst og er i funksjon i etikk, slektskap, ekteskap, innenfor økonomi, hevder Turner og Turner. Og videre:

⁵¹ *Rite of passage*, er et begrep fra Arnold van Gennep (1873-1957), og betegner overgangsritualer. Alt fra å bytte bosted, få ny sosial status, til handlingsrettede ritualer med symbolverdi: Konfirmasjon, inngåelse av ekteskap, barnedåp, osv..

Location of *communitas* in society. *Communitas* breaks into society through the interstices of structure, in liminality; and from beneath structure, in inferiority. Liminality, marginality, and inferiority frequently generate myths, symbols, rituals, philosophical systems, and works of art. (Turner og Turner, 1978: 251)

Turner hevder videre at liminalitet, marginalitet og det å føle seg underlegen (inferiority) skaper myter, symboler, ritualer, filosofiske system og kunst. For denne masteroppgaven er det spesielt viktig å merke seg at Turner også mener at kunstproduksjonen springer ut fra liminalitet (erfaringer i grenseland og overganger), marginalitet og det å føle seg underlegen (inferiority). Kunstproduksjonen blir, slik jeg leser Turner, en ventil for frustrasjon, og en marginalisert størrelse som gjennom sin eksistens bekrefter sin egen marginalitet. Dette synet på kunst kan kanskje litt karikert kalles pessimistisk i sitt grunnsyn.

Samtidig handler kunst om å ta tilbake makt. Å gå fra avmakt til makt. Å føle seg marginalisert vil imidlertid ikke nødvendigvis være alle kunstneres perspektiv. Tvert imot: Kunstneres selvforståelse er etter min mening ofte det motsatte: Marginalisert og "satt utenfor" det økonomiske vinn-vinn-system i vårt moderne samfunn javel, men det er kunstens *tilbud og alternative tenkning*, som bærer mange kunstneriske ideer, og som også gjør at man holder ut marginaliseringen. Dette kan kalles et modernistisk kunstsyn, som jeg mener er et dominerende grunnsyn for mye av kunstproduksjonen, også i dag. Ønsket om å *forandre, og å bidra til forandring* ligger dermed som en kime i kunstens potensielle påvirkningskraft, både på individuelt nivå og i samfunnet generelt. Dette vil jeg kalle et positivt grunnsyn på kunst. I praksis vandrer vel både kunstnere, kunsten og samfunnets syn på kunst, mellom begge poler. Men hva som er kunstnerens positive drivkrefter og tilbud synes å bli noe tildekket, slik jeg leser Turners definisjon. Begrepet *marginalitet* anvendes av Turner og Turner i forhold til grupper av individer, de marginaliserte som ofte ser mot de utstøtte eller de underlegne (inferior) for å søke tilhørighet:

Marginlity. A category whose individuals (marginals) often look to their group of origin, the so-called inferior group, for *communitas*; and to the more prestigious group in which they mainly live, for their structural position. They may have become critics of the structure from this perspective of *communitas*, many writers, artists, and philosophers are marginals. (Turner og Turner, 1978:251)

I gruppen marginaliserte finner vi mange skribenter, kunstnere og filosofer. De marginale kjennetegnes med andre ord også av et kreativt potensial. Disse gruppene i samfunnet leter etter sine "stammefeller", og finner dem blant andre likesinnete, som hver på sitt vis kan stå i opposisjon til storsamfunnet. De marginaliserte søker sammen for å finne tilhørighet i "sin flokk". Men strukturelt sett i samfunnssystemet gjerne befinner seg også i en annen sfære: Nemlig der de lever og høster mer status. De lever på denne måten i en dobbelt tilværelse,

hvor de ideologisk sett finner sin tilhørighet gjennom likesinnete, men i livet forøvrig forsøker å leve normalt og på denne måten få aksept i/av storsamfunnet. De underlegne er en annen sosial gruppe som beskrives slik:

Inferiority. A value-bearing category that refers to the powers of the weak, countervailing against structural power, forstering continuity, creating the sediment of the wholeness of the total community, positing the model of an undifferentiated whole whose units are total human beings. The powers of the weak are often assigned in hierarchic and stratified societies to females, the poor, autochthons, and outcasts. (Turner og Turner, 1978:251)

Kvinner, fattige, opprinnelige folkeslag/de innfødte, og de utstøtte: Alle er etter Turners definisjon underlegne i forhold til samfunnsstrukturene generelt, og disse gruppene strever etter å bli hørt og sett. Samtidig er de underlegne i besittelse av et samhold som skaper kontinuitet og menneskelighet i storsamfunnet. Disse gruppene er på en måte varsellampene i forhold til manglene i storsamfunnet, og gjennom å identifisere seg med hverandre borger de også for større medmenneskelighet. "The powers of the weak", er en selvmotsigende uttalelse: I det øyeblikk man identifiserer noen som svak, er de jo også kraftløse. Men i kraft av sin kraftløshet henter de underlegne sin styrke.

3.2.4 Religion sett i lys av det postmoderne

Religionsbegrepet er mangfoldig og det er ingen unison enighet om hvordan religion bør defineres i en teoretisk kontekst. Professor i religionsvitenskap ved UIO, Otto Krogseths perspektiv på religion i det moderne -og postmoderne samfunn, er relevant for denne masteroppgaven. I Krogseth artikkel: "Det hellige i det moderne - refleksjoner omkring religion, identitet og modernitet" reflekterer han rundt moderne hellighetsoppfatninger, i boken *Enhet i mangfold? 100 år med religionshistorie i Norge*, av Inger Marie Ruud, og Sigurd Hjelde, (red.). Krogseth stiller bl.a. spørsmålet: "Har det foregått en sekularisering og en avsakralisering som har forårsaket brudd og forskjeller og gitt spinkelt grunnlag for kontinuitet og fellesskap?" (Krogseth, 1998:197). Krogseth betegner religionsbegrepet som *diagnostisk*, hvor man leter etter kjennetegn og beskrivelser, mer enn fastlagte definisjoner. Det jeg finner relevant er koblingen mellom "hellighet", "opplevelse av hellighet", "identitet" og modernitet, satt i sammenheng til de av Abramovičs performancer, som befinner seg i et tidsperspektiv innenfor modernismen og også *The Artist Is Present*, som tilhører den postmoderne tidsepoke. I artikkelen: "Nyreligiositeten som kompensierende identitetsreparasjon. Et kulturanalytisk forsøk. Innledende teoretiske og metodologiske betraktninger", skriver Krogseth om en "kulturanalytisk skjematisk eller typologisering over nyreligiositeten som jeg omtaler, pedagogisk poengtert, som *veien innad*, *veien utad* og

veien tilbake." (Krogseth, 2010). Det foregår en individuell sakralisering, en økt interesse for det spirituelle og selvutvikling, økosakralisering og natursakralisering (Krogseth, 2010).

Veien tilbake beskrives slik:

Veien tilbake kommer kanskje tydeligst til uttrykk i oppblomstringen av religiøse myter og riter som – ikke minst i forbindelse med jubileer og minnesmarkeringer – sakraliserer tradisjon, røtter og opprinnelse. Her kan også pilegrimsrenessansen stå som et talende kultursymptom. (Krogseth, 2010)

Krogseths tanker omkring *veien tilbake* og pilegrimsrenessansen som et kultursymptom, anvendes som nyttige analyseredskap i forhold til publikums deltakelse i *The Artist Is Present*. Jeg setter dette i sammenheng med nyreligiøse strømninger, noe jeg utdyper i analysens hoveddel. I analysen av *The Artist Is Present* er det også viktig å holde opp og frem det kulturanalytiske perspektiv, fordi en performance alltid må forstås ut fra sin kulturelle og samfunnsmessige kontekst. En begrepsavklaring omkring det nyreligiøse, er i seg selv en stor akademisk oppgave, og faller utenfor fokuset for denne masteroppgaven. Kort kan nevnes Wouter J. Hanegraaffs studier, hvor det nyreligiøse defineres i to hovedkategorier: *New Age sensu strictu*; I streng forstand, med klare kjennetegn, i forhold til trosoppfatninger (f.eks. troen på "den nye tid"), og *sensu lato*; I mer vid forstand, hvor vi finner nyreligiøse strømninger med en løsere sosial struktur og mer flytende grenser mellom ulike trosoppfatninger (Hanegraaf, 1998:98).

3.2.5 Spirituelle og mystiske opplevelser

Som nevnt innledningsvis er ordet spiritualitet⁵² anvendt fordi jeg mener det er mer åpent og inkluderende en begrepet åndelighet. I det følgende har jeg plukket ut teoretikere som belyser spiritualitet ut fra ulike fagtradisjoner, for å få en bredest mulig faglig plattform i forhold til analysen av *The Artist Is Present*. Psykologene Kenneth I. Pargament og Michael J. Mahoney definerer spiritualitet som: "[...] a search for the sacred. Some writers suggest that religion is institutional, dogmatic, and restrictive, whereas spirituality is personal, subjective and life-enhancing", i boken *The Oxford Handbook of Positive Psychology* i artikkelen: "Spirituality: Discovering and Conserving the Sacred", og videre:

The term religion in its classic sense a broad individual and institutional domain that serves a variety of purposes, secular as well as sacred. Spirituality represents the key and unique function of religion. (Pargament og Mahoney, 2002: 647)

Religion er etter denne definisjonen en representant for et stort individuelt og institusjonelt domene, som tjener både verdslige og åndelige interesser. Spiritualiteten er både nøkkelen til

⁵² The English word *spirit* comes from the Latin *spiritus*, meaning "breath", but also "spirit, soul, courage, vigor", from Latin *anima*, "soul". URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Spirit>

- og den unike funksjonen til - religionen. Definisjonen overfor sorterer ut spiritualiteten som religionens innerste vesen. Filosofen Alfred North Whitehead (f.1861 - d.1947), er omtalt hos religionspsykolog David Fontana:

Whitehead (1974) tells us that "the dogma of religion" is an attempt to formulate in precise terms "the truth" disclosed in the religious experience of mankind. In Whitehead's terms, religion is therefore experiential in origin, rather than simply an effort after meaning and explanation (Fontana, 2003:108)

Dogmene er et forsøk på å komprimere den religiøse sannheten. Whitehead påpeker at vi høster erfaringer gjennom religion, mer enn det handler om å finne mening og forklaringer. Denne tanken er interessant, og forklarer kanskje også noe omkring begrepet "folkereligion". Der hvor institusjonene, organisasjonene forkynner og formidler den riktige lære, tolker og vever folk det religiøse innhold inn i sine liv, hvor det oppstår mange ulike varianter av samme trossystem. Det er aktive, handlende mennesker som skaper religioner. Det vil derfor alltid være et element av synkretisme i det religiøse mangfold.

Mystiske opplevelser.

Ordet mystikk dukker opp i mange sammenhenger, ikke bare som begrep innenfor religionsvitenskapen. "Det var helt magisk", hører vi sagt om store kunstopplevelser, noe som ofte er et uttrykk for en udefinerbar stemning. Flere av publikummerne i *The Artist Is Present* fortalte om opplevelser jeg mener tangerer den religiøse erfaring, og spørsmålet er da om mystiske erfaringer bare er religiøst betinget? Kunsten er i vår samtid i Vesten definert med et profant og ikke åndelig utgangspunkt. I følge Fontana er mystisismen universell og har vært beskrevet opp gjennom ulike tidsaldre i ulike kulturer. I tillegg mener han erfaringen av mystisisme er kjernen i alle religioner. Mystisisme er vanskelig å definere entydig og oppleves ulikt, fra ekstatiske til helt stille øyeblikk, og kan oppstå uventet og plutselig. Felles for erfaringene er at de har en livs-forandrende kraft⁵³. Fontana omtaler opplevelsene slik:

A sense of unity is the most striking feature of this core experience, followed in any order by an awareness of light, a sense of access to some profound knowledge, feelings of bliss, loss of fear of death, and some sense of divine presence.
(Fontana, 2009:123-124)

⁵³ Psykitateren og filosofen William James (1842-1910) er kjent for sitt pionerarbeid i å gi beskrivelser av religiøse og mystiske opplevelser hos kristne. James mente mystiske opplevelser kjennetegnes av å være ekstatiske, utsigelige og kortvarige, og å ha en livsforandrende karakter. Han definerte to typer "omvendelser", hvor den sunne sjels religion er å være "once born", og den syke sjel, er "twice-born". Omvendelsen består ofte av en forutgående krise, med opplevelse av egen synd, eksistensiell angst og meningsløshet. Overgivelsen (Eng.: surrender) er viktig. Det er da omvendelsen og forvandlingen skjer, som åpner for mystiske erfaringer.

Opplevelsene beskrives som fylt av lys, enhet, velsignelse, kjærlighet og en følelse av å være ett med alt. Fontana hevder også at noen beskriver sine erfaringer med to distinksjoner: Den transcendentale erfares som separert fra individets, men det hellige fremtrer og beskrives i psykologiske termer som kraft, visdom og kjærlighet. Den andre erfaringen handler om at man opplever en universell enhetsfølelse, hvor individet er ett med alt og alle. Vanligvis beskrives to veier til mystiske opplevelser: nemlig den *apofatiske* (benektende) vei - den negative vei, som bare kan si hva det mystiske *ikke* er, og den *katafatiske* (bejaende), som beskriver hva det mystiske er.

Professor i psykiatri ved Universitetet i California, Arthur J. Deikmann, har bl.a. forsket på meditasjon og mystisisme, og forholdet mellom spiritualitet og psykologi. Vanligvis, når man leser om meditasjon og mystisisme, knyttes begrepene til en religiøs kontekst, og kobles fort til religiøs tro og dogmatikk, noe Deikmann viser ikke er nødvendig. Med klinisk erfaring som psykoterapeut, har han utført eksperiment i forhold til både fokusmeditasjon og kontemplativ meditasjon, basert på ulike religioners meditasjonspraksiser. I boken *The Observing Self, Mysticism and Psychotherapy* (Deikman, 1982) beskriver han ulike metoder for å fremkalle og oppnå mystiske erfaringer: Konsentrasjon gjennom bønn, tekster, pusteøvelser og oppmerksomhetstrening, askese, selvpåføring av smerte og isolasjon. Psykoaktive stoffer og narkotika, musikk, dans og andre kunstneriske uttrykk har samme effekt. *Unio mystica*, den mystiske enhet⁵⁴, som i utgangspunktet var en betegnelse for enheten med Gud eller det guddommelige, er med andre ord forflyttet ut i den profane sfære. Innenfor psykiatrien har mystiske erfaringer vært bortforklart som sykdom, eller psykisk forvirring, ved hallusinasjoner, syns- og hørselsforandringer. I artikkelen "Experimental Meditation", skriver Deikman:

If credence is given to accounts of the mystic experience, we are forced to recognize that certain mystics have succeeded in achieving a special state that goes beyond the usual feelings and perceptions of ordinary life. (Deikman, 1963)

Fordelene ved Deikmanns standpunkt, altså forsøk på å finne psykologiske og rasjonalistiske forklaringer på mystisisme, blir, slik jeg ser det, en type aksept for at erfaringene finner sted, og ikke bortforklart som religiøse fantasier. Dette behøver ikke nødvendigvis avvise det enkelte individs evt. metafysiske forklaringsmodeller. Deikman har utført eksperimenter som har bestått i å iscenesette kontemplative meditasjons-liknende setninger, inspirert av for

⁵⁴ *Mysterium myein* (gr.), betyr å lukke øyne og munn. Det som måtte holdes hemmelig. Ordet *myein* knyttes også til å innvie i det gamle Hellas, hvor det eksisterte mange hemmelige religiøse bevegelser.

eksempel vipaśyanā⁵⁵, og andre meditasjonspraksiser, også inspirert av den kristne tradisjonen. Deikman påpeker at meditative erfaringer leder til mystiske erfaringer. Et eksperiment han har gjennomført kan i korthet sammenfattes slik: Individet fikk i oppgave å fokusere på en blå vase i 30 min. (Deikman, 1963a). Forsøks-personen ble utsatt for forstyrrende lyder. Etter kort tid oppstod fenomen som vanligvis forbindes med sykelige psykologiske tilstander; "depersonalization, hallucination, delusion or visual distortion, intensification" (Deikman, 1963). Slik fikk Deikman testet sine hypoteser:

A selective review of the mystic literature led the writer to the following general hypotheses: 1) that the procedure of contemplative meditation is a principal agent in producing the mystic experience; 2) that training in contemplative meditation leads to the building of intrapsychic barriers against distracting stimuli; and 3) that many of the phenomena described in mystic accounts can be regarded as the consequence of a partial de - automatization of the psy-chic structures that organize and interpret perceptual stimuli. (Deikman, 1963a)

Gjennom mange forsøk mener Deikman at hans hypoteser ble bekreftet: Kontemplativ meditasjon er en viktig faktor for å oppnå mystiske erfaringer. Meditasjonstrening styrker individets "intrapsychic barriers" mot ytre forstyrrende stimuli. Fenomenene beskrevet i mystiske erfaringer kan forstås som at meditasjon forandrer og stabiliserer psykens evne til å tolke stimuli. Meditasjon styrker det vi kan kalle "det mentale immunforsvar", og omstrukturerer psykens kapasitet for tolkning av persepsjons-stimuli.

Jeg ser på invitasjonen til *The Artist Is Present*, som en invitasjon til å delta i en meditasjon og Abramovičs innsats ut fra samme perspektiv. I analysen undersøkes dette grundigere.

⁵⁵ Vipāśyanā (skt.) (Wyl.: *lhag mthong*). Eng.: "Clear", "wider seeing". "Å se ting som de virkelig er". Også kalt innsiktsmeditasjon som handler om innsikten i tomheten (skt.: Śūnyatā, Wyl.: *stong pa nyid*)

3.3 Marina Abramovičs kunstneriske manifest

I det følgende diskuteres hovedsakelig utdrag fra Abramovičs kunstneriske manifest fra YouTube (YouTube, 2009, se: vedlegg 5), og andre kilder dras også inn for å se på Abramovičs kunstunivers, bl.a. workshopen *Cleaning The House* (YouTube, 2008, se vedlegg 6) Denne tittelen røper det jeg vil kalle Abramovičs generelle asketiske holdning, som handler om renselse av kropp og sinn, som preger hennes egne forberedelser til sitt eget arbeid og hva hun formidler videre i sin undervisning. I tillegg anvender jeg bl.a. mitt telefonintervju med henne (Brekke, 2010f) og også tre viktige bøker i det følgende: *Buddha Mind In Contemporary Art* (Baas og Jacob, 2004), *Marina Abramović* (Richards, 2009), og *The Biography of Biographies* (Abramović, 2004).

Formålet er å sammenstille Abramovičs utsagn og kunstpraksis med vajrayānas ideinnhold, for å vise *hvordan* (ikke bare -at) hun er påvirket av tibetansk buddhisme, noe som også gir en bakgrunnsforståelse for *The Artist Is Present*. I det følgende skisseres Abramovičs forhold til et begrep eller ideinnhold. Så diskuteres samme ideinnhold ut fra vajrayānas synsvinkel. Oppsummerende diskusjoner presenteres etter analysekapitlet.

3.3.1 Abramovičs forhold til pilegrimsreisen

En underliggende grunntone i pilegrimens reise er å søke ensomhet og stillhet. Et kjennetegn ved flere av Abramovičs performancer er nettopp stillheten: Talen er i mange performancer utelatt, noe vi også kjenner igjen fra f.eks. stille retreats i buddhismen. Abramović sier:

An artist has to understand silence.
An artist has to create a space for silence to enter his work.
Silence is like an island in the middle of the turbulent ocean. (YouTube, 2009)

Stillheten er en nødvendighet for å kunne jobbe som kunstner. Den poetiske uttrykksmåten fra Abramović formidler at vi må innstille oss til en annen modus, en annen tidsmodus. I sitt kunstneriske manifest lister hun opp på hvilken måte en kunstner bør oppsøke ensomheten:

An artist must take the time for long periods of solitude.
Solitude is extremely important, away from the studio, away from the family, away from friends [...] An artist should stay for long periods of time at the waterfalls.
[...] exploiting volcanoes. [...] looking at the fast running rivers, [...] looking at the horizon, where the ocean and the sky meets. [...] looking at the stars in the night sky. (YouTube 2009)

Å bevisst velge ensomheten, ved å reise bort fra familie og venner for å fordype seg i naturen, er en kilde til ensomhet, refleksjon og kontemplasjon. I workshopen *Cleaning The House* kobles kunstpraksisen og den spirituelle praksis sammen: De buddhistiske haiku-dikterne fant

den kreative kilde gjennom isolasjon, meditasjon og ved å kontemplere over naturens Qi-energi, forklarer Abramović. Deltakerne i workshopen må faste, ikke snakke på fem dager, øve frem telepatiske evner, repetere lyder som likner på mantra⁵⁶, lyder og ord som har transformerende kraft, trene på ulike pusteøvelser og meditasjoner (Richards, 2009:117-122) I artikkelen *Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović*, av Janet A. Kaplan (Kaplan, 1999), sier Abramović at det er viktig å være klar over den metafysiske åndeverden, noe vi også kjenner fra bön, sjamanisme og vajrayāna. I boken *Marina Abramović* av Mary Richards er det beskrevet hvordan Abramović har lært å utvikle telepatiske evner, inspirert av tibetansk buddhisme. Richards hevder Abramović i flere publikasjoner refererer til forfatteren og mystiker Alexandra David-Néels (f.1868-d.1969) reiser og erfaringer fra Tibet i 1924.⁵⁷

Ulays og Abramovićs samarbeid og nomadiske liv, hvor de reiste rundt og bodde i bilen sin uten annen bopel, mener jeg kan sees på som en type pilegrimsreise, hvor reisen i seg selv ga mål og mening, omtalt bl.a. i artikkelen "Survival Kits: Artistic Responses to Globalization", av Marga van Mechelen (Mechelen, 2009). Dette fordi deres studiereiser til ørkenområder, Tibet, India, og til aboriginene hadde preg av spirituelle reiser hvor selvinnsikt var målet. Den performance som kanskje mest umiddelbart strukturelt sett kan assosieres med å være en pilegrimsreise er *The Great Wall Walk, The Lovers* (1988). Etter tolv års samarbeid avsluttet Abramović og Ulay deres forhold både kunstnerisk og privat, gjennom en tre måneders vandring; Ulay startet i Gobiørkenen og Abramović gikk fra Den Gule Flod. Begge gikk 2500 km, før de møttes på den kinesiske mur. De omfavnet hverandre, utvekslet noen ord og dro hver til sitt. Abramović gikk med en vandringsstav og robuste tursko. Skoene og vandringsstaven har senere vært anvendt i *Lips of Thomas* (2005) og i *The House With The Ocean View* (2002).

Når Abramović så tydelig har sagt om hele sin performancepraksis: "This is my spiritual journey!" (Anderson, 2003), kan vi som en oppsummerende betraktning knytte an et pilegrimsmotiv som metafor på denne reisen eller vandringen. Performance og spiritualitet henger sammen for Abramović. Og det spirituelle må iscenesettes for å ha gyldighet: Hun har flere ganger uttrykt at det er da hun *lærer noe*: Performancekunst er en åndelig reise med et potensiale for dypere spirituelle erkjennelser ved å utforske og erfare sin egen kropp og sinn.

⁵⁶ Skt.: *manas*: 'mind', and *trai*: 'protect', Wyl.: *sngags*. Mantra are sacred syllables [...]They also serve to invoke the yidam deities. URL: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Mantra>

⁵⁷ Alexandra David-Néel var den første kvinne fra Vesten som ble godkjent tibetansk lama. Mange forskere mener hun blander vestlig esoterisme inn i beskrivelsene av tibetansk buddhisme og bön.

3.3.2 Pilegrimen i Tibet

I Mahāparinirvāṇasūtra forklares det at Buddha selv, da han snakket om døden og var i ferd med å entre *parinirvāṇa*⁵⁸, forklarte til tilhengerne sine at hvis de besøkte de hellige stedene, ville han selv være til stede der, også etter sin død. Pilegrimsvandringer *nékor* (Wyl.: *gnas skor*) til steder som er velsignet av store mestere er en viktig måte å opparbeide godt karma på (Eng.: *gain merit*), og regnes som en fortjenstfull handling. Pilegrimen og mesteren Kathok Situ Chökyi Gyatso, beskriver hvordan en god pilegrim bør tenke og oppføre seg i diktet: *The Three Types of Pilgrim*, oversatt av Adam Pearcey:

Without desires, attachment, or any particular agenda or itinerary
With no selfish concerns, simply roaming freely from place to place
For the sake of others, benefitting impartially those to be trained
This is the way of the very best type of pilgrim. (Pearcey: 2006)

Uten begjær, uten spesielle formål eller reiseplaner, uten selvopptatthet, hvor en rett og slett vandrer fritt fra sted til sted – slik er idealet. Formålet er å tjene de andre, uten tanke på å oppnå fortjeneste for seg selv. At reisen skal være formålsløs (Eng.: *itinerary*), må forstås innenfor rammene av buddhismens ideal av "ikke-selv" (skt.: *anātman*), og Bodhisattva-idealet⁵⁹, hvor man oppfordres til å sette de andres behov først. Ved å glemme seg selv, finner man seg selv. Medfølelsen med alle levende vesener bør være den dypeste motivasjon. Derfor den tilsynelatende motsetning som ligger i pilegrimsmotivet å ville "opparbeide kapital i karmabanken" (forfatterens uttrykk) i form av fortjenstfulle handlinger, og "vandre formålsløst omkring". Mange pilegrimer i Tibet reiser fra kloster til kloster og fra mester til mester, for å motta undervisning og innvielser, og tigger til livets opphold. Å tilegne seg kunnskap og større innsikt i buddhismen er noe av reisens formål. I boken *Pilgrimage in Tibet*, redigert av Alex McKay, omtaler han pilegrimsfenomenet slik:

As a human phenomena, pilgrimage is generally defined as a journey to a sanctified place, undertaken in the expectation of future spiritual and/or worldly benefit. We may add that definition an element of time, or a separation from usual place, in order to distinguish it from regular worship. (McKay, 1998:1)

Pilegrimsreisen er en tilbedelse som skiller seg fra vanlig religiøs praksis i forhold til tidsaspektet: Reisen tar gjerne lang tid, og stedet tilbedelsen foregår ofte langt fra hjemtraktene mener Alex McKay. Pilegrimen oppsøker hellige steder, for å oppnå enten

⁵⁸ *Parinirvāṇa* (skt.) 'final Nirvāṇa'. The final passing beyond suffering manifested by buddha and highly realized masters at the end of their lives. <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Parinirvana>

⁵⁹ *Bodhisattva: Bodhi*, (skt.), betyr *opplyst*. *Sattva* (skt.), betyr *eksistens* eller også *vesen*.

fysiske eller åndelige fordeler. Tibets hellige steder er knyttet til templer, til steder i naturen, hvor yogier og yoginier har mediteret, til deres levninger og relikvier, til innsjøer og fjell hvor ikke-fysiske vesener har sitt tilholdssted.⁶⁰ Naturens iboende hellighet borger for beskyttelse, fremgang og ro. Det ofres til de underjordiske jordåndene (skt.: Nāgas), og til luft og vannåndene (Wyl.: *klu*).

Pilegrimstradisjonen i Tibet har med andre ord synkretistiske trekk hvor bön-religionens sjamanistiske påvirkning tydelig kommer frem gjennom denne holdningen til naturen. Buddhismen har "overtatt" flere hellige steder fra andre religioner. Det har foregått en "buddhifisering". Dette gjelder for eksempel for et av de viktigste pilegrimsmålene i Tibet, nemlig fjellet Kailash som ligger på grensen til Nepal. Et kraftsenter hvor pilegrimen får velsignelse og styrke. Hinduismen kaller Mt. Kailash for Mt. Meru, som er Shivas og Krishnas bolig. *Gang Rinpoche* (Wyl.: *Gang rin po che*, "Snø Rinpoche"), er tibetanernes navn på fjellet. Fjellet er axis mundi⁶¹ for begge religioner, samt jainismen⁶².

Det asketiske aspekt er svært fremtredende ved tibetanske pilegrimsreiser. Pilegrimen utfører prostrasjoner (Wyl.: *chak tsal*), hvor man bøyer seg ned og ligger utstrakt på bakken, før man reiser seg opp og tar ett nytt skritt. Alt dette mens man ber *mantraene*, høyt eller lavt. Prostrasjonene kan også utføres på samme sted, foran et tempel, en Buddhaskulptur eller et alter. Slik renses sinne, hat, grådighet, og uvitenhet, knyttet til kroppens, talens og tankens aktivitet, og kan også representere en bønn om hjelp.

*Koraen*⁶³ er vandringer langsmed de smale stiene rundt klostrene, templene, og stupaene⁶⁴, og steder hvor større eller mindre bønnehjul⁶⁵ er plassert. De fastboende buddhistene går koraen hver dag rundt tempelet og stupaen hvor de respekterte lærernes levninger er bevart. Alle tilreisende pilegrimer gjør det samme. Jeg mener *koraen* kan sees på som en kortere pilegrimsvandring, ettersom den kan beskrives som en kontemplativ meditasjon, hvor

⁶⁰ Å valfarte til fjellområder er kjent også fra Mongolia. Jfr. masteroppgaven: *Oboo Worship. The Worship of Earth and Water Divinities in Mongolia*. Ganzorig Davaa-Ochir, UIO (Davaa-Ochir, 2008)

⁶¹ *Axis mundi*: "Verdens senter" er et kosmisk sted på jorden, hvor himmel og jord er forenet.

⁶² Jainismen har indisk opprinnelse. Menneskets sjel er hellig, og frelsen oppnås gjennom selvkontroll og ikke-vold. Noen forskere mener buddhismen har mottatt sterke impulser derfra.

⁶³ Wyl.: *bskor ba*, eng.: circumambulation.

⁶⁴ De tibetanske stupaene er hvitmalte, tårnformete byggverk, med syv platåer, som symboliserer den trinnvise oppvåkningen til buddha-tilstanden. Byggverket er opprinnelig fra Persia.

⁶⁵ En religiøs tekst ligger inne i metallhylsteret på de mindre bønnehjulene, festet på en trepinne hvor mantraer er risset inn på utsiden og som dreies rundt og rundt. Større bønnehjul er plassert under tak.

målet er å kultivere ens egen sinnstilstand. Min påstand er at buddhismens indre reise og mål for å oppnå buddha-tilstanden, kan sees på som en eneste lang pilegrimsreise.

3.3.3 Abramovičs forhold til lidelse og transformasjon

I sitt kunstneriske manifest har Abramović forklart sin holdning til lidelsen:

An artist relation to suffering: An artist should suffer.
From the suffering comes the best work
Suffering bring transformation
Through the suffering an artist transcendent experience (YouTube 2009)

I mange performancer Abramović har utført, ligger det etter min mening et masochistisk trekk (selv om hun selv ikke vurderer det slik⁶⁶) i hennes performancer, hvor hun aktivt oppsøker og skaper lidelse. Abramović mener en kunstner *bør* lide for å skape gode kunstverk, noe som gir "transcendent experience". Motivasjonen ligger også på et dypere personlig plan:

You know: in your life: if you only do things you like, then you seek the pleasure and you will never change, you will always have that same patterns of things happening in your life, you will always have the same wrong relationship, you have the same sex all your life but if you do things you hate, you dont like, its a big possibility that you actually can transform, because you are going trough the difficulties, and that transformation is very important because you learn something about yourself. (YouTube, 2008)

Utsagnet overfor kan forklare idemessig, hvorfor Abramović har utført så mange performancer hvor hun har oppsøkt smerte: Performance og kunst handler om å forandre seg, og å utvikle seg personlig. Det personlige er med andre ord innvevd i kunstnerens integritet og kunstpraksis. Livet kan ikke skilles fra kunsten. En holdning vi kjenner fra både tidlig avantgarde-praksis og hos fluxus-kunstnerne⁶⁷, og innenfor teaterkunsten særlig manifestert gjennom Grotowskis kunstpraksis, noe som diskuteres under "Den Hellige kunstner?"¹²⁸). Abramovićs siste performance skal være å iscenesette sin egen begravelse: "The ceremony should be a celebration of life and death combined", sier hun (Westscott, 2010a: Preface:xiii).

3.3.4 Vajrayāna-buddhismens forhold til lidelse og transformasjon

Buddhismen slår fast at alt er utilfredsstillende, uttrykt i *De fire edle sannheter*:

1. Sannheten om utilfredsstillelsen (skt.: *Duḥkha*)
2. Sannheten om utilfredsstillelsens opphav (skt.: *Duḥkha Samudaya*)
3. Sannheten om utilfredsstillelsens opphør (skt.: *Duḥkha nirodha*)

⁶⁶ I intervju med *Nasjonalgalleriet* i NRK2, uttalte Abramović: "No, I'm not masochistic. If I cut my finger with a knife, I cry. I'm very afraid of pain." (NRK2, 2012)

⁶⁷ Fluxus ("å flyte") en kunstretning fra 1960-tallet innenfor billedkunst, musikk neo-dada, noise-musikk, litteratur, arkitektur og design. Fluxus utforsket sjangeroverskridende kunstuttrykk.

4. Sannheten om frigjøring gjennom den åttedelte vei (skt.: *Duḥkha nirodha gāminī paṭipadā Magga*)

Roten til all utilfredsstillelse (vanligvis oversatt på norsk til: lidelse) (Se også: *Buddhas første tale*, Jacobsen og Thelle, 2004:215) er uvitenhet, hat og begjær/grådighet, som kalles *de tre sinnsgifter* som overskygger buddha-tilstanden i ens indre. For å oppnå frigjøring (Skt.: *mokṣa*) må man erkjenne dette. Vårt sinn og dermed vår konvensjon-elle oppfatning av verden, forklares innen buddhismen å være fundamentert på uvitenhet (Eng: Ignorance), vrangforestillinger eller illusjoner. I *Dhammapada*⁶⁸, som i følge tradisjonen stammer fra Buddha selv, finner vi tre dogmer beskrevet (Se også: Lie, 2010:67-68):

Alle betingede fenomener er forgjengelige (Wyl.: *mi rtag pa*)⁶⁹.

Alle betingede fenomener er utilfredsstillende (skt.: *duḥkha*, Wyl.: *sdug bsngal*)⁷⁰.

Alle fenomener er ikke-selv (Wyl.: *bdag med*)⁷¹⁷²

Forgjengelighetens lov er en påstand om at alt i oss selv og verden rundt oss er i konstant forandring og bevegelse. Alle fenomen er knyttet sammen i en endeløs rekke av årsak og virkning og står i en sammenheng med hverandre. Alt som er født kommer til å dø. Alt som en gang oppsto, går til grunne. Alt er forgjengelig. Alle betingede fenomen er dermed utilfredsstillende (skt.: *duḥkha*). "Alle fenomener er ikke-selv" (skt.: *anātman*)⁷³ forklares i det følgende: Tomhets-begrepet (skt.: *śūnyatā*, eng.: *emptiness, void*) i buddhismen kan illustreres gjennom hva man tenker om jeget. I jeg-forståelsen ligger en tenkning at jeget ikke har noen varige bestanddeler, men er i konstant flux eller flyt, uten en fast kjerne. Frigjøringen ligger i å gjennomskue at tilknytningen til idéen om et jeg, skaper utilfredsstillelsen man erfarer. En tilstand som gjerne beskrives som en tilstand av frustrasjon. Jeg-identifikasjonen er menneskets store snublestein. Misforståelsen ligger i å tro at det finnes en personlig identitet

⁶⁸ Dhammapadda: "Den sanne læres ord", *Dhamma* kan bety «lære» eller «sannhet», og *pada*, kan bety «fot», «sti», «vers» -som i «versefot». Ref: *Religionsleksikon*, Cappelen akademisk forlag, 2002.

⁶⁹ Impermanence (Wyl.: *mi rtag pa*) has two aspects: Gross impermanence is pertains to visible change; subtle impermanence reflects the fact that nothing can remain identical to itself, even for the shortest conceivable moment. URL: <http://rywiki.tsadra.org/index.php/Impermanence>

⁷⁰ En forklaring på lidelse er missfornøydhet og smerte (Wyl.: *sdug bsngal*).

⁷¹ 1) ownerless; 2) egoless/ [ātman, non- self, non-ego, egoless [ness], devoid of ego, lack of self-entity, selfless[ness], [...] (skt.: *nairatmya*) [...], The innate absence of a self-entity in both the individual person as well as in matter and mind. URL: http://rywiki.tsadra.org/index.php/bdag_med

⁷² Beskrevet i *Samyutta Nikāya, Anattalakkhaṇa Sutta XXII, 59, Buddhas tale*.

⁷³ Ātman: Ikke-selv. De fleste retninger innenfor hinduismen postulerer: Ātman (sjelen) som har en substans og som reinkarnerer fra liv til liv. Derav forutsetter en kontinuitet mellom livene.

som er uforanderlig, uavhengig og selvstendig. Egoet er nødvendig på et relativt plan, og gir gleder og tilfredsstillelse, men de er ikke varige. Når man beskriver egoets oppbygning, er det gjennom *de fem skandhas* (Se også Jacobsen og Thelle, 2004:213):

1. Form (Pāli: *rūpa*, Wyl.: *gzugs*, eng.: *form* or *matter*)
2. Følelse (Pāli: *vedanā*, Wyl.: *tshor-ba*, eng.: sensing an object)
3. Persepsjon (Skt.: *saṃjñā*, Wyl.: *'du-shes*, eng.: discrimination, perception, conception)
4. Tilbøyeligheter (Skt.: *saṃskāra*, pāli: *saṅkhāra*, Wyl.: *'du-byed*)
5. Bevissthet (Skt.: *viññāna*, Pāli: *viññāṇa*, Wyl.: *rnam-par-shes-pa*)

Form, følelser, persepsjon, tilbøyeligheter og bevissthet er aggregater/energiområder, som igjen deles inn i underkategorier. Alle fenomen ved mennesket er i bevegelse og foranderlige. For å ha mulighet til å gripe og erkjenne jegets manglende selveksistens⁷⁴, må man studere og kontemplere over begrepet *tomheten* (Skt.: *Śūnyatā*). Tomheten er kanskje det begrep som har ført til de største misforståelser i vestlig sammenheng, hvor mange kobler *tomhet* til en følelse av meningsløshet. Dette ender ofte i et nihilistisk⁷⁵ standpunkt, noe som tibetansk buddhisme tar avstand fra. *Śūnyatā* er et stort filosofisk tema i buddhismen generelt, som ikke er lett å beskrive i få ord. Til engelsk oversettes ofte slik: "Lack of inherent self-existence", som kan oversettes til norsk som: mangel på selvstendig egeneksistens. Noe som beskriver det kvalitative ved tomheten, mer enn en *følelse* av tomhet. På tross av å hevde alle fenomeners tomhet ligger det en insistering på å praktisere medfølelse innen mahayāna og vajrayāna, gjennom Bodhisattva-idealet⁷⁶, hvor man ofrer seg og gir avkall på å entre Nirvāṇa, før alle levende vesener er forløst. Man hevdet den tidlige buddhismen var for opptatt av egen lykke og ville oppnå Nirvāṇa bare for seg selv. Fra den tibetanske buddhistiske praksis kjenner vi det sjamanistiske ritualet *Chöd* (Wyl.: *gcod*), som gjennomføres med resitasjon, sang og musikk, hvor man gjennom visualisering inviterer demoner til å kutte og spise kroppen sin. Tsultrim Allione forklarer i boken: *Feeding Your Demons, Ancient Wisdom for Resolving Inner Conflict*, hva denne praksisen handler om:

In[...] the practice of Chöd, which was originated by the eleventh-century Tibetan yogini Machig Lapdrön, I realized that demons—or maras as they are called in Buddhism—are not exotic beings like those seen in Asian scroll paintings. They are our present fears and obsessions, the issues and emotional reactivity of our own lives. Our demons, all stemming

⁷⁴ Vi kjenner diskusjonene omkring jeget, selvet og sjelen fra vestlig filosofi bl.a. hos Kant som hevdet at jeget og sjelen ikke finnes i substansiell forstand. Descartes hevdet derimot at sjelen kan gjenkjennes gjennom resonnement og fornuft: *cogito ergo sum*.

⁷⁵ Begrepet *nihilisme* kommer fra *nihil* (latin) som betyr: intet.

⁷⁶ En *Bodhisattva*, skt.: *Bodhi*, betyr opplyst og *sattva*, betyr eksistens eller også vesen.

from the root demon of ego-clinging, but manifesting in an infinite variety of ways, might come from the conflicts we have with our lover, anxiety we feel when we fly[...] Demons are ultimately generated by the mind and, as such, have no independent existence. (Allione, 2008)

I Chöd visualiseres demoner og spøkelser som symboliserer alle formasjoner av ditt eget sinn. Gjennom offerhandlingen: Å gi demonene det de ønsker seg, fører det til en transformasjon av lidelsen. Det buddhistiske "tilbudet" er å erkjenne alle tings tomhet, også de emosjoner du er fanget av. Dette er et indre anliggende som handler om både å forstå og å kultivere ens eget sinn, som uttrykt i praksisen Lojong⁷⁷. Transformasjon handler ikke bare om å føle en mental lettelse. De tre sinnsgifter: Hatet, begjæret og uvitenheten i alle sin former kan transformeres til medfølelse, kjærlighet og visdom. Den ypperste transformasjon handler om å erkjenne og oppdage sin sanne natur: *rig pa*⁷⁸. Hvordan individet kommer til denne erkjennelsen, vil variere i forhold til hvilken kapasitet og personlighet vedkommende har, og derfor må man noen ganger ty til utradisjonelle metoder: *Yeshe Chölwa* (ukonvensjonell visdom), handler om å snu alt opp-ned, "på hodet", og Tibet har mange eksempelfortellinger om hvordan nettopp den (svært) ukonvensjonelle tenkningen, og visdom, er det som får individer til å våkne opp og erkjenne sin buddha-tilstand.⁷⁹ *Vajrayāna* gjennomsyres av denne tenkningen.

Den siste transformasjon et menneske opplever er døden. Innenfor en buddhistisk forståelsesramme, hvor kosmos har eksistert fra "begynnelsesløs tid", representerer ikke den fysiske døden, en endelig død. Noe som ikke har oppstått, kan heller ikke dø, i betydningen bli borte for alltid. Både innenfor Bön og tibetansk buddhisme har man fortellinger og tegn om hvordan dødsprosessen mot all fornuft, kan reverseres. Personer med spesielle evner kan styre sin bevissthet og innta den dødes kropp, og vekke ham/henne til live. Disse fortellingene har klare sjamanistiske trekk. Andre historier handler om mestere som i dødsøyeblikket dematerialiserer seg selv og man finner kun rester av hår og negler etter kroppen. Og: Enkelte meditasjonsmestere sitter i oppreist meditasjonspositur med korslagte bein i lang tid etter sin

⁷⁷ Lojong (Wyl.: *blo sbyong*) literally 'training the mind', or 'transforming the mind'. teachings, which emphasize the practice of bodhicitta [...] URL: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Lojong>

⁷⁸ *Rig pa*: awareness, noetic act, pure sensation, [...], energetic charge [...] the flash of knowing that gives awareness its illumining quality, insight, logic, mantra, talent, wit, science, learning, literature, intellectual reasoning, awakened awareness, knowing in-a-flash, state of contemplation, [...] real knowledge, recognition presence, the state of presence, pure presence, awareness, pure awareness, the nature of awareness, non-dual awareness. URL: http://rywiki.tsadra.org/index.php/rig_pa

⁷⁹ Milarepa er en av de store helter innen tibetansk buddhisme med en "karriere" som morder og en som drev med svart magi. Hans emosjonelle avgrunn var motivasjonen for å søke en mester. Hans mester, Marpa, ber ham bygge et hus fra grunnen av. Milarepa så gjør. Så ber Marpa ham om å rive huset. Dette skjer tre ganger. Da først får Milarepa motta de muntlige instruksjoner og åndelig veiledning. Han endte han opp med å bli en av Tibets åndelige mestere som underviste ut fra Yeshe Chölwa tenkning og metodikk. Historien om hans liv er høyt skattet i Tibet.

død, uten å gå i forråtnelse eller falle sammen.

Tilstanden rett etter at man er død, og de påfølgende dager kalles *bar do*⁸⁰ (skt.: *antarabhāva*) og kan oversettes til norsk med: mellomtilstanden (Eng.: *intermediate states*). Begrepet er gjort kjent i vesten særlig gjennom Sogyal Rinpoches bok: *The Tibetan Book of Living and Dying, Bardo Thödel* (Wyl.: *bar do thos grol*). Her forklares den religiøse praksis at man leser tekster for den døende og døde, og ved dette "guider" personens bevissthet gjennom dødens *bar do*, som kan være skremmende. Det gis detaljerte beskrivelser for dødsøyeblikket, døden og reinkarnasjonen. De opprinnelige tekstene inneholder frodige beskrivelser om skikkelser og tilstander man møter i døden, skrevet i en visjonær språkdrakt.⁸¹ Mellomtilstanden kan betegne pauser eller intervaller fra et fenomen oppstår til det går til grunne, til et nytt fenomen oppstår, forklart i det følgende:

1. Fødselen og livets bardo (Wyl.: *skye gnas bar do*)
Fra unnfangelsens øyeblikk, til å bli født inn i verden.
2. Meditasjon og konsentrasjon (Wyl.: *bsam gtan bardo*)
Innpust og utpust, og mellomrommet mellom en tanke og den neste.
3. I drømmestadiet (Wyl.: *rmi lam bardo*).
Fra våken tilstand til søvn, fra drøm, man kan drømme at man drømmer⁸², til våken tilstand.
4. Selve dødsprosessen, dødsøyeblikket (Wyl.: *chi kha bardo*)
Fra å være levende til å være fysisk død.
5. Selve dødstilstanden (Bardo av *dharmatā* (skt.: virkeligheten)(Wyl.: *chos nyid kyi bar do*).
"Døden" består både av skrekkingnyttende opplevelser og fredfulle manifestasjoner, beskrevet som "guder", men utdypende forklart som ditt eget sinns kvaliteter.
6. I øyeblikket du søker en ny eksistens (Wyl.: *srid pa bardo*)
Å reinkarnere inn i Samsāras sirkel. (Se: http://rywiki.tsadra.org/index.php/bar_do)

Oppsummert kan vi si at bardo betegner alle mellomtilstander som: Den fysiske fødsel i drømmetilstanden, i meditasjon, i dødsøyeblikket, i det øyeblikk du innser "sannhetens natur" (Eng.: *quintessential reality*), ny gjenfødelse (Eng.: *arising existence*). Dødsøyeblikket er viktig, idet dette øyeblikket sies å inneha en mulighet til å få innsikt i den absolutte natur når

⁸⁰ Wyl.: *bar do*, hvor *bar* betyr: *imellom*, og *do* betyr suspendert/kastet. Skt.: *antarābhava* Bardo kalles også: *Thodol* or *Thotrol*, eng.: liberation by hearing.[...]Bardo: transitional process. URL.: http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Bardo#Alternative_Translations_of_the_Term_27Bardo. 27

⁸¹ I "Bardo Thödel" (Wyl.: *bar do thos grol*) møter vi flere skrekkinngytene vesener med fryktelige fjes og attributter (de drikker blod fra hodeskaller, danser med skjellestornamentikk osv.). I tibetansk rituell maskedans Gar-Cham danser man disse skikkelsene så tilskueren kan trene seg på å ikke være redd for *bar do*-stadiene i døden. Andre er fredfylte skikkelser omgitt av skjønnhet og ro. Dette er projeksjoner av ens eget sinn, som manifesterer seg som fryktinngytende "guddommer", eller som lys og fredfylte opplevelser, og ulike sanse-fornemmelser. Dette er uttrykk for selve dødsprosessen, hvor kropp og sinn slutter å fungere. Man kan lese kroppens signaler om at nå er døden på vei: En etter en slukkes de fem elementene ut, som kroppens og sinnet består av: Jord, ild, luft, vann og rom.

⁸² Wyl.: *rmi lam bardo*. Drømme-yoga er en teknikk for å være bevisst, "våken" selv i drømme. Man kan drømme at hun/han drømmer og dette kan bringe ulike erkjennelser om sinnets sanne natur.

alle fysiske og mentale funksjoner kollapser, og veien åpner seg for kvintessensen⁸³ av *rig pa* å fremtre på bevissthetens arena. Derfor er det også utviklet teknikker, bl.a. den spirituelle praksisen *phowa* (Wyl.: *pho ba*), hvor den døende selv (hvis han/hun er en avansert praktiserende) kan "samle" all konsentrasjon og høyne bevisstheten i ett fokuspunkt, og gjøre dødsøyeblikket til et stort transformerende øyeblikk. Bevisstheten overføres eller krysser grensen fra liv til "død" (Eng.: Consciousness Transference, skt.: *saṃkrānti*). Vanligvis utføres *powa* for den døende gjennom lamaenes ritualer. *Powa* utføres også som en spirituell praksis, hvor individet forbereder seg på å selv transformere bevisstheten i dødsøyeblikket. Treningen utføres gjennom å resitere *mantra* og ulike ritualer. En introduksjon til hvordan man kan praktisere drømme-yoga, forstå *bar do* og *po wa* praksisen, utvikle "indre varme" gjennom *Thummo*-praksisen, erfare "*illusory body*", gjennom teknikker som *Gyu lü* (Wyl.: *sgyu lus*) (se s.104) er beskrevet i boken: *The Six Yogas of Naropa* (se s.55). Dette er den buddhistiske mester Tsongkhapas kommentarer over yogien Naropas undervisning oversatt til engelsk og kommentert av Glenn H. Mullin (Mullin, 2005). All tantrisk praksis nevnt krever omfattende opplæring og innvielser og tillatelse til å praktisere teknikkene.

3.3.5 Abramovićs forhold til medfølelse og kjærlighet

"I wanted to give people love and compassion" (Brekke, 2010f), oppgav Abramović som motivasjon for å utføre performansen *The Artist Is Present*. Hun utdypet ikke selv dette videre men dette gjøres under analysen. Her konsentrerer vi oss om hva tilknytnings-punktene til den tibetanske tenkning kan være. Abramović referer direkte flere steder i sitt kunstneriske manifest til tibetansk buddhisme:

Enemies are very important. The Dalai Lama said: it is easy to have compassion with your friends, but much more difficult to have compassions with the enemies.
An artist have to learn to forgive (YouTube, 2009)

Abramović knytter altså nødvendigheten av å ha fiender, for å lære og tilgi, til sin kunstneriske praksis. Hun utdyper ikke hvordan dette kommer til uttrykk, så her kan vi bare fortolke hva dette kan ha av verdi i en kunstnerisk tenkning og praksis: 1. Utsagnet er hentet inn fordi det forteller noe om Abramovićs sammenkobling av livspraksis og kunstpraksis (det er for henne en og samme sak). Og kunstpraksisen har et moralsk anliggende: Kunsten er oppdragende og sjelelig kultiverende. 2. Abramović har fiender som kritiserer hennes

⁸³ [...]Etymologi: mlat. quinta essentia, 'det femte element' kvintessens [...] I oldtidens filosofi (pytagoreerne, Aristoteles) betegnelse for et eget grunnelement, som man mente måtte finnes ved siden av de fire kjente grunnelementene jord, vann, ild og luft. Dette femte element, eteren, [...] var finere og flyktigere enn de andre.URL: http://snl.no/kvintessens/oldtidens_grunnelement

kunstpraksis. Det foreligger en reell kritikk både fra andre kunstnere⁸⁴, fra anmeldere og i akademisk sammenheng, hvor for eksempel Erika Fischer-Lichte mener Abramović til tider setter sitt publikum under et utilbørlig press. Gjennom å kalle *Thomas Lips* for "a work of art" (Fischer-Lichte, 2008:12) forstår jeg utsagnet slik at det ligger en uuttalt kritikk av denne performansen: å være utenfor kunstens domene. Abramović vet hun har provosert og at hun provoserer. Spesielt de tidlige performancene resulterte i konkret tortur av henne (*Rythm 0*, 1974), og man kan jo tenke seg at hun selv må ha følt aggresjon underveis og etterpå overfor publikum, og at hun i etterkant har hatt behov for å lære og tilgi. At Abramović har anvendt performance i sin selvhealing, blir tydelig ved flere anledninger. Rett før *Night Sea Crossing* mistet Ulay og Abramović flere av sine beste venner i et flykrasj. I boken *When Marina Abramović dies*, av James Westcott, forteller forfatteren at Abramović fant denne ritualistiske performansen helende i forhold til det som hadde skjedd (Westcott, 2010:180). I tillegg slår Abramović fast at hele hennes kunstpraksis handler om å dele: "It is selfish if an artist only keeps his art in his studio" (Baas, Jacob, 2004:194). Vi avslutter refleksjonene her og ser på hva tibetansk buddhisme sier om medfølelse og kjærighet.

3.3.6 Vajrayāna-buddhismens forhold til medfølelse og kjærighet

Begrepet *jampa* (skt. *maitrī*) betegner det vi på norsk kan kalle godhet og kjærighet og regnes som en av *de fire ikke målbare kvaliteter* (Wyl.: *tsémé shyi*)⁸⁵. Medfølelse, kalt *nyingjé* (Wyl.: *snying rje*) og kjærighet *jampa* er to av disse kvalitetene og kan vise seg på mange ulike måter. Kultivert gjennom *de seks paramita*,⁸⁶ som handler om å perfeksjonere gavmildhet, vennlighet, disiplin, iver, tålmodighet og konsentrasjon. Med andre ord er medfølelse og kjærighet knyttet til selvdisiplin og gode handlinger. Bodhisattvaen er et fremtredende ideal innenfor tibetansk buddhisme, og betegner personer som ofrer seg for andre, og som søker opplysningen ikke bare for sin egen del, men gir avkall på å entre *Nirvāṇa* inntil alle levende vesener er befridd. Og alle levende vesener er som små barn som trenger en mors omsorg.

⁸⁴ Ulay og Acconci kritiserer Abramović for å lage teater, ikke performance-art, i sine re-performaing prosjekter. Ref.: *Walking through walls*, av Judith Thurmann, The New Yorker, 8.mars, 2010.

⁸⁵ Skt.: *caturaprameya* (Wyl.: *tshad med bzh*) 1. Sinnslikevekt: (Wyl.: *btang snyoms*, eng.: equanimity): ønsket at alle må få være fri fra holdningen fylt med begjær til noe/noen og aversjon til andre. 2. Kjærighet/ godhet (Wyl.: *'jampa*): ønsket om at alle får oppleve glede. 3. Medfølelse (Wyl.: *snying rje*): ønsket om at alle må bli fri fra lidelse (*duhkha*) og dens årsaker. 4. Glede: (Wyl.: *dga' ba*) er ønsket om at alle må forbli lykkelige og gleden måtte ekspandere.

⁸⁶ *Pāramitā* (skt.: "høyest", "sjef" "highest", "perfeksjon", Wyl.: *phar phyin*): The Perfection of Wisdom as a female deity. URL: <http://rywiki.tsadra.org/index.php/paramita>

Dalai Lama, regnes som en stor *Bodhisattva* har i boken: *Meditation on Emptiness*, av Jeffrey Hopkins uttalt: "Tantra is limited to persons whose compassion is so great that they cannot bear to spend unnecessary time in attaining Buddhahood, as they want to be a supreme source of help and happiness for others quickly" (Hopkins, 1996:111), (se også Lie, 2010:20).

I meditasjonen *Tonglen* (Wyl.: *gtong len*), utviklet i Tibet, er Bodhisattva-idealet omsatt i praksis. Meditasjonsinstruksen er omtrent slik: Du setter deg i meditasjons-positur⁸⁷. Først roer du deg ned med noen dype rolige åndedrag, og kjenner at du sitter avslappet. Du har lukkede eller halvåpne øyne. På inn-pust trekker du inn din egen lidelse (Kroppslig ubehag, emosjoner osv.) På utpust (start fra navleområdet, og ut nesen) sender du medfølelse og kjærlighet tilbake deg selv. Du visualiserer lidelsen som sort røyk, og medfølelse og kjærlighet som lys. Du gjør dette i to- tre minutter. (Er du buddhist kan du tenke på din uvitenhet, som gjør at lidelsen oppstår, alle fenomens ikke-varige natur e.l.) Så utvider du horisonten: Nå inkluderer du din familie og venner. For hver person du visualiserer, gjennomfører du inn- og utpust som instruert overfor. Så går du videre og inkluderer folk i nabolaget, folk i byen/stedet der du bor. Den største utfordringen kan være å ta inn over seg dine fienders/venners problemer, og sende tilbake kjærlighet og medfølelse. Til slutt ser du for deg, og inkluderer, hele menneskeheten som en enhet og gir alle levende vesener din oppmerksomhet. Meditasjonen avrundes så ved at du går trinn for trinn tilbake til deg selv.

Målet er at meditasjonen kultiveres til en holdning, hvor enhver situasjon du står overfor kan innlemmes i medfølelsens favn. Da praktiserer du de høyeste vajrayāna-prinsipp som ikke lenger er knyttet bare til å løse dine egne problem. Formålet er bl.a. å: 1. Redusere selvopptatthet. 2. Utvikle evnen til å avstå fra verdslige fornøyer, og ha mer fokus på den spirituelle praksis. 3. Skape positivt *karma*. 4. Utvikle og trene på å utøve medfølelse og *bodhicitta*.⁸⁸

3.3.7 Abramovićs forhold til meditasjon

Som jeg tidligere har påpekt, har Abramović i performancer som *Night Sea Conjunctions* (1981-1987) koblet sammen ordene "presence" og "meditation", og har i flere av sine performancer utforsket det hun kaller: "The present moment". Blant publikum i *The Artist Is Present*, ble det uttalt: "She (Abramović) practice singel-pointed meditation", som er en av

⁸⁷ Lothus-posisjonen: med kryssede bein, rak ryggrad, og hendene hvilende i oppad-posisjon med venstre hånd i høyre hånd, over navleområdet. Munnen litt åpen. Lothusen er symbolet på opplysthet.

⁸⁸ Relativ Bodhicitta: er det dualistiske sinns medfølelse bundet til den konseptuelle tankegang. Absolutt Bodhicitta er den opplyste tilstand.

betegnelsene på den opprinnelige hinduistiske vipaśyanā-meditasjon (Også kalt One-pointed-meditation). I boken *Marina Abramović*, av Mary Richards forteller Abramović at hun har lært vipaśyanā-meditasjon, ved det tibetanske buddhistiske Tushita retreatsenter i India i 1987. Her har hun også mediteret på farger, utført pusteøvelser, og lært å resitere buddhistiske *mantra*. Øvelsene i forenklet form læres bort i *Cleaning The House* (Richards, 2009:119-121).

I samme bok refereres det til det følgende: Under *Night Sea Crossing* opplevde Abramović noe uvanlig: Hun så at Ulay "forsvant" og ble "omgjort til lys". I boken forklares det at: "...the monks in Dharmasala to whom Abramović recounted her experience were clearly surprised that she had achieved this vision without the sustained practice normally required." (Richards, 2009:49) Fenomenet forklares hos Richards med, at i følge Dzogchen-tenkningen⁸⁹ innenfor tibetansk buddhisme, er dette et tegn på at sinnet er i kontakt med det dypeste nivå i en selv. Man ser virkeligheten slik den er og erfarer essensen som lys. I "Dark Retreats" (Wyl.: *mun mtshams*), hvor man sitter i mørke over lange perioder, forsøker man å oppnå dette. Abramović er påvirket av flere kulturers forhold til meditasjon, også fra Tibet. Slik uttrykt i intervju på internett i *The Fabric Workshop and Museum.org*:

When I was in Tibet, or when I lived among the Aborigines in Australia, or when I learned some of the Sufi rites, I understood that these cultures have a long tradition of techniques of meditation which lead the body to a borderline state that allows us to make a mental leap to enter different dimensions of existence and to eliminate the fear of pain, death, or the limitations of the body. In the Western world, we are so full of fears . . . that we have never developed techniques that can push back physical limits. (FWM, 2011)

Abramović har erfart at meditasjon gjør noe med de mentale begrensningene, slik at vi kan overkomme frykten for døden og frykten for smerte. Hun uttrykker også at meditasjon overkommer de kroppslige begrensningene, og gir oss erfaringer av "borderline state". I boken *In Contemporary Art* refereres det også til at Abramović fra barnsben av hadde opplevelser som gjorde dypt inntrykk, hvor hun for eksempel studerte skyene på himmelen, hvordan de oppsto og forsvant. "The temporality of things was my early Buddhist lesson. Somehow this kind of experience brought me to performance", (Baas, Jacob 2004:186).

Omkring *Night Sea Crossing* uttaler hun videre: "My entire relation to Buddhism came out of doing performance, through pure experience...first experience, then the knowledge. Normally it's just the other way around." (Baas, Jacob 2004:188) Samtidig svarer hun ja på spørsmålet om hun på det tidspunkt disse performancene ble utført, kjente til

⁸⁹ Dzogchen [...] 'Dzogpa' means 'complete', or 'the end'; 'chenpo' means 'great' [...] Skt.: (*Mahāsāndhi* or *Atiyoga*) The practice of Dzogchen is the most ancient and direct stream of wisdom within the Buddhist tradition of Tibet. URL: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Dzogchen>

meditasjons-teknikkene fra Tibet (Baas, Jacob 2004:188). I tillegg sier hun: "In my work, I use ideas of unconditional giving, and no-attachment, of suffering that are close to Buddhist ideas. But at the same time, the art piece has to be independant, not an illustration of Buddhist ideas. It has to have its own energy [...] You have to see what you are and in which context you are working - as an artist or as a Buddhist practitioner?" (Baas, Jacob 2004:194)

3.3.8 Vajrayāna-buddhismens forhold til meditasjon

Hva er det å meditere? I vårt moderne vestlige samfunn knyttes gjerne meditasjon til stressreduksjon og avspenning. Meditasjon blir et middel for å oppnå en generell velvære og forbedring av helse, livskvalitet, og ytelsesevne.⁹⁰ Men hva er meditasjon i en tibetansk buddhistisk setting? I det følgende forklares noen grunnleggende prinsipper og under analysekapitlet anvendes utdrag fra mindfulness-meditasjon for å belyse *The Artist Is Present*.

Det finnes flere typer meditasjon innenfor tibetansk buddhisme. I utgangspunktet skilles det mellom analytisk meditasjon og kontemplativ meditasjon som skal utdypes i det følgende. Den analytiske meditasjon består i hovedsak å bruke intellektet for å se, forstå og analysere. I den kontemplative meditasjon er intellektet bare innledningsvis en støtte for å få konsentrasjon (*Skt.: ekaggratā*). Selve ordet meditasjon (Wyl.: *sgom*)⁹¹ har flere betydninger på tibetansk, og vi kan starte med en beskrivelse fra *Rigpa Wiki*, som gir en god oversikt:

A process of familiarization with a new perception of phenomena. Distinction is made between analytical meditation and contemplative meditation. The object of the former could be a point to be studied for instance the notion of impermanence or else a quality that we wish to develop (such as love and compassion). The latter allows us to recognize the ultimate nature of the mind and to remain within the realization of this nature, which lies beyond conceptual thought.⁹²

En ny persepsjon og ny forståelse er det første som assosieres med ordet meditasjon. Man søker et utvidet perspektiv, og en ny innsikt. Objektet for den analytiske meditasjonen kan f.eks. være en granskning av begrepet: Tomheten. Man går så løs på den filosofiske problematikken og reflekterer over argumentasjon omkring tomheten (Forutsatt at man har fått undervisning omkring tomheten). I meditasjonen sitter man og tenker over det man har lært, for å resonnere seg frem til om det stemmer eller ikke. En virkelig forståelse av tomhets-prinsippet er allikevel kun mulig i en kontemplativ meditasjon hvor ens egen identitet og

⁹⁰ Proffessor Jon Kabat-Zinn ved *Center for Mindfulness in Medicine, Health Care, and Society*, ved the University of Massachusetts Medical School har gjort meditasjon til et behandlingsmiddel.

⁹¹ *Samādhi* (skt., *to hold things together*) Wyl.: *sgom*: reflection, meditation, contemplation, to think of, practice, cultivation, contemplation, Wyl.: *bsogms*, skt.: *bhavana*, to cultivate, bring forth, *dhyāna*

⁹² URL.: <http://rywiki.tsadra.org/index.php/sgom>

værensopplevelse blir rokket ved (jfr. idéen om jegets illusjon) Å oppdage sinnets "sanne natur" (Eng.: "ultimate nature"), er å oppdage det som er utenfor den konseptuelle tanken. Spørsmålet blir da om vi kan tenke oss det utenkelige? Det er som å forsøke å fange en såpeboble. Svaret er og blir et paradoks ettersom vi kan sanse, erfare og erkjenne dette på et annet følelsesmessig plan i oss selv. Ordene erkjennelse og visshet kan dekke denne erfaringen. De to typene meditasjon kan kort forklares slik:

There are two central meditation practices on the Buddhist path: calm abiding and clear seeing. The method of calm abiding is to work with the conceptual mind. When you are able to go beyond that and reach the domain of the wisdom of *rig pa* it is called clear seeing or viphashyana.⁹³

I meditasjon ønsker man å få kontakt med minst to kvaliteter: Fred⁹⁴ og innsikt ("clear seeing"). *Rig pa* representerer det dypeste i oss, det klareste i oss, det som får oss til å se sinnets sanne vesen: seg selv. Dette fenomen kalles også vipaśyanā-innsikt, og vipaśyanā-meditasjon kalles også innsiktsmeditasjon. Sinnet er ikke lenger splittet, i "ordinary mind" og "wisdom mind". Sinnet er ett, sansningen har/er et samlet fokus; *rig pa*. "The slowing or cooling down" handler om å bringe vårt sinn til ro, slik at vi kan erfare "the present moment". Det er tankespinnet som jager mennesket avgårde: Alltid i fortiden eller i fremtiden. Aldri i nået, i øyeblikket. Vårt sinn er nærmest besatt av fremtiden og fortiden som skaper tidsbegrepet. Tidsbegrepet er en illusjon: For egentlig eksisterer bare øyeblikket. Øyeblikk på øyeblikk som følger hverandre i en kontinuerlig strøm. Tiden er i seg selv et konstruert begrep og øyeblikket er tilstedeværelsens "peak performance": Å stanse i tiden, er å stanse tiden. Meditasjon blir et middel for å erfare dette. Meditasjon blir også en trening i å sakke farten (Også fordi du fysisk må sette deg ned for å meditere) og å gi oppmerksomhet til øyeblikket. Det er øyeblikket som er åpningen mot kontemplasjon, for å kunne erfare *rig pa*, en dypere innsikt i sinnets sanne natur. Dette kalles også -på engelsk: awareness. En annen måte å uttrykke hva meditasjon er, finner vi hos Khenpo Gangshar: "We need to clearly distinguish what is meditation and what is not meditation. When are we distracted and not meditating? When are we undistracted and meditating?" i boken *Vivid Awareness: The Mind Instructions of Khenpo Gangshar*, av Khenchen Thrangu (Thrangu, 2011:159).

Dren pa (Skt: *satipaṭṭhāna*) kan oversettes med det vi på engelsk kaller:

⁹³ URL: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Shamatha>

⁹⁴ Shamatha (skt. *śamatha*; Wyl.: *zhi gnas*) or 'calm abiding' is also translated as 'peacefully remaining' or 'tranquillity meditation'. URL.: <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Shamatha>

mindfulness.⁹⁵ På norsk kan vi anvende ordene: nærvær, oppmerksomt nærvær. Mindfulness knyttes også opp imot begrepet *indriya* (Skt.) som betegner psykisk styrke, evner, og kapasitet. I Pali Kanon blir *indriya* synonymt med *de fem spirituelle kvaliteter*, som er: 1. Tro eller overbevisning (skt.: *saddha*), 2. Iherdighet (energi) og utholdenhet (Skt: *viriyana*). 3. Mind-fulness eller hukommelse (Skt: *Satī*), 4. Konsentrasjon eller fokus (*samadhi*), 5. Visdom og dypere forståelse/innsikt. (skt.: *Prajñā*, eng.: wisdom).

De fire fundamentene (skt.: *Cattāro satipaṭṭhānā*) for å praktisere mindfulness er:

1. Mindfulness i forhold til kroppen (Pali: *kāyā*): *kāyasati* and/or *kāyagatāsati* (skt. *kāyasmṛti*)
2. Mindfulness i forhold til følelser (Eng.: sensations) (*vedana*): *vedanāsati* (skt. *vedanāsmṛti*)
3. Mindfulness i forhold til mitt sinn (Eng.: consciousness) (*cittā*): *cittasati* (skt. *cittasmṛti*)
4. Mindfulness i forhold til de mentale objektene (Eng.: mental objects, qualities)(*dhammā*): *dhammāsati* (*dharmasmṛti*) (Se: Brekke, 2011b, se vedlegg 9)

I denne sammenheng er det svært viktig å forstå hvordan sinnet vårt vanligvis fungerer: Begrepet *sems*⁹⁶ på tibetansk betegner den dualistiske bevissthet, som atskiller, sorterer og skiller fenomener fra hverandre. På engelsk er *sems* ofte oversatt med "ordinary mind" og jeg har valgt å oversette det med vårt sinn, eller sinnet, som på norsk kanskje kan betegnes som vår samlede emosjonelle og mentale kapasitet, hvor intellektet og det emosjonelle ikke er adskilt (Men skal ikke oppfattes som et samlende og konstant begrep vi i dagligtalen vil oppfatte ordet sjel som). Det *sems* registrerer og erfarer gjennom sitt sansebedrag knyttes i det daglige som virkeligheten, og vi tror at dette er lykken: derav utilfredsstillelsen (*duḥkha*). Når vi oppfatter en sammenheng mellom fenomener og en tilknytning til et "jeg", oppfatter vi vår selveksistens som en kontinuitet, og jeget som en skikkelse med en substans som varer og føres videre. Fordi det er så vanskelig å tenke seg et ikke-jeg, når det (tross alt) er jeg som tenker og observerer, føler og sanser, blir det mentale holdepunktet tomheten (*śūnyatā*), et nærmest meningsløst begrep. Om man ikke graver dypere. Den grunnleggende identitet, nemlig "clear light" eller *rig pa* er det som lurar under overflaten:

The fundamental innate mind of clear light is considered to be the nature of mind, or the ultimate root of consciousness. In the same way that a sesame seed is entirely permeated by sesame oil, as soon as there is clear and aware consciousness, it is said to be permeated by the clear light *rigpa*. This aspect of *rigpa*, this in-dwelling clear light is what is called essential *rigpa*.⁹⁷

⁹⁵ Se vedlegg 9, for hvordan mindfulness-meditasjon på nybegynnernivå er instruert av Tulku Lobsang (Brekke, 2011b), (se også Lie, 2010:210 og 2011).

⁹⁶ *Sems*: mind, 'cognitive act', grasping mind, frame of mind, mind or soul, thought, main mind, cognitive act [...] conceptual mind, attitude, [...] thought. Se: <http://rywiki.tsadra.org/index.php/sems>

⁹⁷ URL: http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Essential_rigpa

Det er med andre ord flere nivå å se, sanse og erfare oss selv og verden på. Meditasjon hjelper oss til å nå denne sinnstilstand. Veien og metodene er mangfoldige og meditasjon er altså teknikker som handler om å roe ned sinnet, gjennomskue og avdekke. Den tantriske undervisning deles således inn i "de høyeste belæringer" og "de lavere belæringer". På siste trinn undervises: Ikke-meditasjon, "no-consept", "no-thruth". Ikke noe er absolutt rett eller galt. Kun stillingstagen. Fra øyeblikk til øyeblikk. Tanken er at når metodene du har anvendt har gjort sin virkning trenger du dem ikke mer. For å stjele en buddhistisk metafor: Flåten du har rodd over elven med kan legges ved elvebredden når du skal gå inn i skogen. Du bærer ikke båten på skuldrene. Da blir den en byrde (Se: Lie, 210:128).

3.3.9 Abramovićs forhold til energi

Abramović har uttalt at hun i *The Artist Is Present* ville oppnå det hun kalte "an energy-dialog with the audience" (Brekke, 2010f), forøvrig et uttrykk hun har anvendt mange ganger før. I tillegg til at hun for sin del har markert at dette hadde med medfølelse og kjærlighet å gjøre, tilførte hun også: "There is only one energy. The sexual energy. We don't know where we come from. It is the mystery of life. It is the sexual energy that creates us. We don't know why we are here, what life really is about." (Brekke, 2010f, vedlegg 7). Alle vet at *The Artist Is Present* ikke involverte fysisk seksuell aktivitet, så hva kan hun ha ment med dette utsagnet? En mulig tolkning kan være å trekke forbindelseslinjene mellom utsagnene, og si at energidialogen med publikum er knyttet til en type kosmologisk energi, som også befinner seg i seksualenergien.

I artikkelen: "*The Artist Is Present: A Conversation with Marina Abramović*" uttalte Abramović i forbindelse med *The House With The Ocean View* 12): "You see, this is a very important piece for me, because the idea was that I purified myself. Can I purify the space? Can I change the molecules in the air?" (De Jongh, m.fl., 2010). I mitt intervju kommenterte hun noe liknende: "We communicate on an atomic level" (Brekke, 2010f, vedlegg 7). Flere har knyttet Abramovićs tenkning til nyreligiøsitet, noe hun selv tar avstand fra (Richards, 2009:79). Opptattheten av forholdet mellom lys, energi og farger, har medført at Abramović i sine performanser anvender farger på klærne som skal gi visse energetiske vibrasjoner. I boken *Marina Abramović* av Mary Richards forklares dette både ut fra tenkningen omkring kroppens chakra-system (Se s.63), beskrevet både innenfor hinduismen og buddhismen, som Richards også linker til naturvitenskapelige observasjoner omkring hvordan man kan registrere elektromagnetiske felt i kroppen (Richards 2009:81).

3.3.10 Vajrayāna-buddhismens forhold til energi

Innen tantrisk tenkning er begrepet energi brukt på flere måter. Energi knyttes til kroppens og det mentales totale livskapasitet. Den vitale livsenergi som holder et menneske i live kalles *lung* (Wyl.: *rlung*) på tibetansk og *prāṇa*⁹⁸ på sanskrit (Qi/chi på kinesisk), og knyttes også til pusten. Det finnes ti forskjellige typer av den vitale livsenergien (Wyl.: *rlung bcu*), også kalt subtile energier eller vinder (Skt.: *vāyu*), som beveger seg i kroppens skjulte energikanaler (Skt.: *nāḍī*). De ti energiene opprettholder livet og er kilden også til alle sinnstilstander. Den totale livsenergi kan defineres som det som skiller et levende menneske fra et dødt menneske.

Man definerer ti typer livsenergier slik: De fem grunnleggende/vitale energier (Wyl.: *rtsa ba rlung lnga*) knyttes til kroppens og sinnets funksjoner, og bygger kroppens *indre* bevegelse og fleksibilitet. De fem ytre vitale energier (Wyl.: *phyi 'i rlung lnga*) har effekt på den *ytre* bevegelsen i kroppen, er knyttet til: 1. Livspusten eller livsenergien (skt.: *prāṇa*), 2. Metabolisme/sirkulasjon/musklenes bevegelse (Wyl.: *khyab byed*, skt.: *vyapin*), 3. Språk/ tale/ stemme (skt.: *udāna*, Wyl.: *rgyen rgyu*), 4. Reproduksjon/sex (skt.: *apana*), 5. Fordøyelse (Wyl.: *mnyam rgyu*, skt.: *samana*). På et fysisk nivå er det viktig at slim, galle, og hormoner er i balanse med den vitale livsenergien, som gir fysisk helse og mentalt overskudd. De fem indre energiene er knyttet til læren om de fem elementene: Jord, ild, luft, vann og rom (Eng.: space), og de respektive fem (Skt.: *pañca-jāna*, eng.: "The Five Pure Lights") fargene gul, hvit, rød, grønn og blå. Form -og fargesymbolikk viser seg i all ikonografisk kunst i templene. Ved å meditere på farger og former etter bestemte instruksjoner vekkes vårt sinns kvaliteter som kan transformere vrangforestillinger omkring tilværelsen, til klarhet og visdom.

Selv om forklaringene overfor er nokså teknisk gjengitt er tenkningen i bunnen at det samlede energipotensial er det som mennesker kommuniserer gjennom. Begrepet energi er med andre ord noe håndgripelig som alle kan merke i seg selv og hos andre: Vi kan oppleve og beskrive en person energimessig ut fra kroppens og det mentales beskaffenhet. I utsagnene: "Jeg er full av energi!" eller "Han har så dårlig energi!", er vi inne på noe av dette.

Tibetansk yoga er et omfattende system, og inneholder instruksjoner omkring pust og bevegelse, som går direkte på energimaniplering av det subtile energisystem, som for eksempel beskrevet innenfor tradisjonen *Tsa Lung* (Wyl.: *rtsa rlung*). På det subtile energinivå sikres flyten av den vitale livsenergi, og revitaliseres gjennom spirituell praksis gjennom meditasjon og yoga. Vi styres vanligvis av impulser og handlinger som hindrer det

⁹⁸ Skt.: *prāṇa*, Wyl.: *srog 'dzin*: *prāṇa*, vitality in general, the life-holder, vitalizing wind, (cause of breathing life-accompanying wind, assists breathing, seat in heart center), *rlung lnga*, *prāṇa* which sustains life, life accompanying wind, life-sustaining *rlung* [JV], breath control, life upholding [wind]

indre subtile energisystem i å fungere, og handlings- og følelsesrommet forsnevres. *Chakra* (skt.: *cakram*) betyr hjul, er en beskrivelse av kroppens energipunkter og felt, som knyttes til fysiske steder i kroppen hvor den vitale energi materialiserer seg på ulike måter. Derfor snakker man noen ganger om *de tre kroppene*: Den fysiske kroppen, den skjulte kroppen, og den hemmelige kroppen.

Seksualiteten som energi er knyttet til livsenergi og livskraft, og ikke bare seksualdriften som sådan. Vajrayāna-praksis er i bunn og grunn å ta kroppens potensiale som vei (skt.: *yāna*) eller metode til opplysningen. Hensikten å inkludere seksualiteten (ikke sex) inn i tantriske yogaøvelser er fordi seksualdriften er sterk. Vi må forholde oss til den. Poenget er å erfare at seksualiteten kan være det som setter fart i prosesser på et psykisk plan. På lik linje med emosjoner, tanker og lyster/ulyster som knyttes til kroppen og sinnet. Målet er å knytte alle fysiske og mentale følelser sammen til et felles fokus: Transformasjon, til en høyere visdom. Rituell sex (skt.: *Maithuna*, *Mithuna*)⁹⁹ er et begrep innenfor tantrismen som er den seksuelle forening mellom mann og kvinne, noe som også er billediggjort i den ikonografiske kunsten. Innenfor vajrayāna er dette i all hovedsak av symbolsk natur. En beskrivelse fra *Dharma Dictionary*, forklarer hva målet er for tantrisk praksis er: "[...]and the non-conceptual inner radiance arises, for which reason it is then known as the vital energy of pristine cognition (Wyl.: *ye shes kyi rlung*)"¹⁰⁰. Det ikke-konseptuelle, som regnes som den vitale energien som er en gjenkjennelse av "ur-energien" i oss: Buddhanaturen, eller *rig pa*, som alle levende vesener har. Visdommens energi, *prāṇa* forklares med ord som "Awareness wind"¹⁰¹ (Wyl.: *ye shes in dbu ma*), "naked primal awareness", "wisdom wind". Visdommens energi er selve Buddhanaturens utfoldelse og manifestering.

Begrepet *darśana*¹⁰², opprinnelig fra det hinduistiske religionsunivers, betyr syn i betydningen å ha et syn eller visjon. Rett og slett å erfare glimt av det hellige, det guddommelige gjennom personer eller objekter, for eksempel gjennom et ikonografisk maleri (Wyl.: *thang ka*), eller skulpturer. Å se hellige objekter og personer er i seg selv en kilde for åndelig inspirasjon. Guruens blikk, kan overføre den universelle livsenergi: *prāṇaparamita*.

⁹⁹ I byen Khajuraho i Chatarpur i India, finnes et tempelområde med åtte templer rikt dekorert med erotiske skulpturer på utsiden. Templene er bl.a. viet tilbedelsen av Vishnu og Devi, 930-1130 e.Kr..

¹⁰⁰ URL: http://rywiki.tsadra.org/index.php/Vital_Energy

¹⁰¹ Wisdom wind, wisdom *prāṇa*. The unconditioned functioning of the buddha nature [RY] awareness wind [...], naked primal awareness, [...] URL: http://rywiki.tsadra.org/index.php/ye_shes_kyi_rlung

¹⁰² *Darśana* or *Darshan* is a Sanskrit term meaning "sight" [...], vision, apparition, or glimpse. It is most commonly used for "visions of the divine". URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Darshana>

En guru¹⁰³ er en spirituell lærer som er "tung", i betydningen: ladet med kvaliteter. En lærers ansvar er å guide i forhold til studentens forståelsesevne og modenhet, og på denne måte lede den enkelte inn til sin egen *indre mester (rig pa)*. Det tibetanske ordet er *lama*, og brukes som en generell benevnelse for både munk/nonner, men kan også knyttes til forståelsen av en spirituell lærer som er en mester. Stavelsen *bla*¹⁰⁴ er knyttet til den grunnleggende livsenergien i alt liv (*prāṇa*), og *ma*¹⁰⁵ kommer fra ordet mor. En spirituell lærers kvaliteter er altså både fylt av livsenergi og er omsorgsfull som en mor. Innen vajrayāna har man fire kategorier lærere: 1. Hovedlærer for overføringslinjen (Wyl.: *gangzak gyüpe lama*). 2. Dharmaen, Buddhas ord (Wyl.: *gyalwa ka yi lama*) 3. Alt og alle er dine lærere (Wyl.: *nangwa da yi lama*). 4. Indre mester (Wyl.: *rig pa dön gyi lama*, eng.: the true nature of mind).

Lærerens spirituelle kvaliteter, og viktigheten av at en student forstår dybden i dette, er understreket i mange sammenhenger. Hensikten med *Guru Yoga* (*Guru sadhanā*)¹⁰⁶, som er en svært viktig praksis, er dypest sett en overgivelse til sin egen indre mester: *rig pa*. I det ytre overgir man seg til guruens anvisning og anvender guruens kvaliteter for at ens eget sinns kvaliteter skal vekkes og næres. I dette møtet kan det oppstå en "energioverføring", en kraftoverføring, eller velsignelse (Wyl.: *byin brlabs*). Særlig i lærerens fysiske nærvær, men dette kan også skje gjennom drømmer, visjoner, og gjennom velsignede skulpturer og malerier osv.. Når lamaen velsigner overføres en transmission fra Buddha selv, idet en sann lærer representerer overføringslinjen fra student til lærer gjennom generasjoner. Viktigheten av hengivelse til Guruens instruks er også svært viktig, og fører til at man kan erfare en raskere realisasjon av sin egen buddha-tilstand: "Guru Yoga, the root of blessings and means by which the special qualities of experience and realization quickly arise in your being", skriver Khenpo Ghanshar Thrangu (Thrangu, 2011:40).

¹⁰³ *Guru* [Skt] term meaning: 1) guru, lama, teacher, master [...] 3) The Sanskrit literally means "heavy", laden /loaded with qualities, spiritual teacher URL: <http://rywiki.tsadra.org/index.php/guru>

¹⁰⁴ *bla*: life-force/ supreme; life energy, vital principle, energy, [...] one of the fundamental principles at the base of the ancient bon rites, represents the psycho-energetic function of the individual in relation to the energies of the external world. URL: <http://rywiki.tsadra.org/index.php/bla>

¹⁰⁵ *ma*: potency, mother, mom, prototype, figure 16, mother, original of any document, root, below, negative and prohibitive particle, [...] 2) mother. 3) female goddess

¹⁰⁶ Wyl.: *sgrub thabs*. I Guru-Yoga visualiseres den ytre lærer som en Buddha.

4 Analyse av *The Artist Is Present*

4.1 Innledende kommentarer til beskrivelsene og analysen



Køen. Foto: ©A.H.Brekke



Ulay og Marina. Foto:©Scott Rudd.



Marina. Foto:©Marco Anelli.

Følgende stod skrevet på en vegg i Donald B. og Cathrine C. Marron Atrium på MoMA:

The Artist Is Present is Abramovic's longest performance to date. Visitors were encouraged to sit silently across from the artist for a duration of their choosing, becoming participants in the artwork rather than remaining spectators. Though Abramovic is silent. Maintaining a nearly sculptural presence with a fixed pose and gaze. The performance is an invitation to engage in and complete a unique situation. The Artist Is Present distorts the line between every day routine and ceremony: Positioned in the waste atrium within a square of light. [...] performed Night-Sea Crossing, sitting motionless at a table in twenty-two locations around the world. The Artist Is Present is part a reinterpretation of that work. The familiar configuration of a table and chairs has been elevated to another domain [*sic*] (For fulltekst, se: MoMA, 2010 vedlegg1)

I dette kapitlet gis først en kort skisse av performancen, over de bortimot tre månedene den varte. Beskrivelsene baserer seg på MoMAs beskrivelser, på artikler fra internett, aviser og kunstkritikker, samt mine egne observasjoner. Deretter beskrives min egen empiri. Så følger analysen av performancen *The Artist Is Present* og diskusjoner med utgangspunkt i de fem forskningsspørsmålene og ulike tema som er listet opp tidligere. Jeg benytter følgende anknytningspunkter og teorier i diskusjonene for å beskrive og analysere performancen: 1. Teater og performanceteori. 2. Vajrayāna. 3. Religionsvitenskap, psykologi, med mere.

Diskusjonene vandrer mellom disse to polene: Hva jeg som deltakende observatør og publikummer erfarte under *The Artist Is Present*, og hvilke teoretiske refleksjoner, av mer prinsipiell karakter, som oppstår som følge av observasjonene. En viktig modifikasjon under analysen, er at flere av sittingene kan forstås og tolkes innenfor flere tema. For å strukturere diskusjonene, har jeg måttet velge hvor den enkelte sitting plasseres tematisk sett. Noe som ikke utelukker andre måter å se sittingene og performancen på. Navnet Abramović benyttes når performancen analyseres ut fra ulike teoretiske ståsted. Navnet Marina benyttes i beskrivelsene av sittingene og under publikumsopplevelsene. Dette for å markere og beholde

noe av opplevelsens følelsesmessige karakter, som er viktig for å bevare beskrivelsen av performancens nerve. Den som fikk sitte med Marina omtales som: Sitteren. Og handlingen, det at Marina og sitteren satt sammen kaller jeg for en sitting.

Jeg benytter språklig og tankemessig fabulering og spekulasjon som del av analysearbeidet, for å beholde noe av den følelsesmessige inderlighet og intensitet, som var kjennetegnende for performancen. Dette også for å vise til kunstens virkningshistorie, som jeg fremholder som viktig for persepsjonen av et kunstverk generelt. Det er virkningene og ettervirkningene av en kunstopplevelse vi husker og repeterer for oss selv. Vi husker godt de stemninger og følelser og assosiasjoner vi dras inn i. Ikke bare det vi så og hørte, der og da. Det er hva kunstverket gjorde med meg, og "for" meg, som blir hukommelsens rest. Slik blir kunsten bevart som en her-og-nå-opplevelse, selv i lang tid etterpå, når vi minnes opplevelsene. Å forføre, å bli forført, og å føre videre, er noe av kunstverkets oppgave og virkningshistorie. Dette er, som andre erfaringer vi tilegner oss, identitetsskapende. Kunsten blir en del av oss selv. Kunsten skaper rom. Det er den ideelle fordring. Jeg ser hvert øyeblikk som et skapelsens potensiale. Slik er mitt kunstsyn. Det interessante var at *The Artist Is Present* nettopp fremkalte den enkelte publikummers uttrykksbehov, noe jeg beskriver i analysen. Det var det som var så spennende og givende å være en del av. Jeg håper derfor analysen klarer å åpne beskrivelsens rom, og gjenskape noe av følelsen av å være med på noe grensesprengende og givende.

4.1.1 Beskrivelse av *The Artist Is Present* fra 14. mars - 31. mai

The Artist Is Present foregikk i det åpne atriumet Marron Atrium og varte i 736 timer og 30 minutter. Atriumet var åpent i flere betydninger: Det var et tomt, nakent rom uten stoler eller puter for publikum å sitte på. Alle satt eller sto på det kalde marmorgulvet. En bred trapp førte direkte fra første etasje opp til atriumet, og man kunne se Abramović sitte med ryggen til, midt i rommet. Rulletrapper førte opp - og ned til alle seks etasjer, til høyre eller til venstre for atriumet når man kom opp trappene. På høyre side kunne man se rett ned til foajeen i første etasje. Fra åpne avsatser kunne man se ned til atriumet fra alle etasjer. En halvvegg noen meter bak Abramović gjorde at folk vandret til og fra begge kanter av veggen, og fra de andre utstillinger i de ulike etasjene. Lyden fra publikum i foajeen og i avsatsene slo inn i atriumet på grunn av den åpne arkitekturen. Denne lyden var gjallende og kom i tillegg til skravlingen i selve performancen. Atriumet var ikke et rom tilrettelagt for stillhet i fysisk forstand. De visuelle elementene i performancen *The Artist Is Present* ble noe endret underveis. Fra 14.mars og frem til midten av mai, var det plassert et bord mellom Abramović og sitteren. Det

ble fjernet etter to måneder, da Abramović følte at det skapte for stor avstand til den som satt med henne. Hun skiftet kjoler underveis: I mars hadde hun en rød kjole, i april en mørk blå, og i mai en hvit kjole. Alle hadde samme design, laget spesielt til denne performancen: En tettstående kjole med høy hals, lange ermer og med et vidt skjørteslep, som foldet seg foran henne når hun satt. Bordet og stolene var rekvisitter bearbeidet fra performancen *The House With The Ocean View* (2005) som kan sees på som en viktig forløper til *The Artist Is Present*. Oppsettet med bord og stoler er også kjent fra *Nightsea Crossing* (1981-1987), og *Conjunction* (1983), som Abramović gjorde med Ulay, hvor "the present moment" var målet. På utstillingsåpningen/Opening Reception¹⁰⁷ 9. mars viste Abramović en smakebit av performancen som først startet for alvor 14. mars. En svært viktig symbolsk oppstart var at Ulay helt uventet dukket opp den første kvelden, og mot Abramovićs egne oppsatte regler holdt hun hendene hans, (NRK2, 2012). Kunstneren Tehching Hsieh (f. 1950, Thailand) satt også med henne. Oppfattelsen av tiden og de klare asketiske trekk i hans performanser, hvor han for eksempel levde i taushet i ett år i et bur¹⁰⁸, kan gjenkjennes også fra Abramovićs performance-univers, og hun har flere ganger nevnt ham som inspirasjonskilde til sin egen performancekunst. Parallellen til *The Artist Is Present* er slående både med tiden og med stillheten som fokus.

De to stolene sto i nøyaktig samme posisjon i tre måneder, i midten av atriumet, og hele "spill-området" var markert som et kvadrat med ledninger og hvit maskeringstape i gulvet. Fire store lysskjermer i hvert hjørne sørget for god nok belysning både for fotografering og internettoverføringen. Publikum satt og ventet i lange køer rundt kvadratet, og to vakter slapp dem inn på performancearenaen i tur og orden. Ute på gaten var lange køer. Vakt holdet var strengt inne i ankomsthallen ble publikum sluppet inn puljevis. Det var tilløp til kaos og folk ble dirigert av vaktene. Vaktene oppe i atriumet fulgte med alle bevegelser blant publikum, og sørget for at folk plasserte seg i den riktige køen, samt at de hindret enkelte å storme inn på performanceområdet, utenfor kørangeringen. De fulgte med hvis noen hevet en arm, tok frem kamera, ol.. Når MoMA skulle stenge for dagen, ble det annonsert på høyttalere. Vaktene fulgte med og bad folk forlate lokalene hvis de ble stående litt for lenge.

¹⁰⁷I USA skilles mellom Opening Reception, med inviterte gjester, og selve utstillingsåpningen, hvor utstillingen blir åpnet for det allmenne publikum. I Norge er dette en og samme hendelse.

¹⁰⁸*A Year in a Cage*, (New York, 1978-79), er Tehching Hsiehs mest kjente performance, som varte ett år. Han var innestengt i et sprinkelbur, hvor han hadde ingenting å gjøre, ingen å snakke med, ikke toalett eller mat, men buret hadde en seng, og en vask. Han fikk overlevert mat, og venner fjernet avføring fra buret hver dag. Han har i alt gjennomført fem ulike performanser som varte ett år.

Tittelen på performancen og den retrospektive utstillingen antyder et spill med ord ettersom det på vernissager er vanlig at kunstneren er fysisk til stede. Det er en bonus å se kunstneren og eventuelt høre kunstneren si noe om kunstverkene. En utstillingsåpning er en sosial hendelse, hvor det å se og bli sett også er viktig. Det gir ikke samme sosiale status å se utstillingen dagen etter. Åpningen av en kunstutstilling er ofte svært ritualistisk: En liten tale til kunstneren, kanskje musikk og servering av vin, og folk pynter seg gjerne. Det er en feiring av kunstneren og kunstnerens verk. Abramović bekrefter at tittelen *The Artist Is Present* også er en allegori over vernissager, i Stacy Osborns artikkel, "The Photographer at work while the artist is present": "In her two-and-a-half-month long piece, she goes on to say, "We go a step further...[sic] I will be present with you for the entire time of the exhibition." (Osborne, 2010). Når "opening reception" til *The Artist Is Present*, nevnes her er det for å understreke den ritualistiske sosiale rangeringen og det jeg vil kalle innledningen til "Marina-kulten" vi så utfolde seg i performancen. Vi kan også se på denne tilstedeværelsen som en del av Abramović iscenesettelse av seg selv. Hun er ikke separert fra sin kunst. Abramović selv er kunsten. Og nærværet er hennes tilbud til publikum.

4.1.2 *The Artist Is Present*, beskrivelse basert på egen empiri

I avsnittene nedenfor vil jeg bruke et annet språk enn i resten av masteroppgaven, da jeg vil beholde den åpne og prosessuelle tilnærmingen i skriveprosessen, som har preg av muntlighet, "her-og-nå-beskrivelser", løse tanker og assosiasjoner. Dette gjelder spesielt når jeg beskriver sittingen mellom Abramović og den som satt med henne. Spørsmålene "How long did you sit?", og konstatering "I sat with Marina for 5 hours!" (Brekke, 2010c), kan både oppfattes pragmatisk: Handlingen, det å sitte - og som en meditasjonspraksis. En *sitting*, ble av flere av deltakerne oppfattet som å sitte å kontemplere og meditere. Sittingen kan derfor bety begge deler: Både å sitte på en stol, foran Abramović, men samtidig antydes intensjonen og den indre motivasjonen: Sittingen ble noe mer, noe annet enn bare å sitte på en stol. Ingen av beskrivelsene av sittingene er like, dels fordi jeg noen ganger fokuserte mest på personen som fikk sitte med Abramović, og andre ganger mer på henne. Av plasshensyn er ikke alle sittingene tatt med under analysekapitlet, men jeg har tatt med de beskrivelsene som var mest interessante for min undersøkelse. Materialet er organisert slik at observasjonene er ordnet tematisk og ikke alltid kronologisk. "Selve performancen" er satt i anførselstegn, for å skille ut de ulike delene i performancen. Men køen og ventetiden slik jeg ser det også ble en del av den totale performanceopplevelsen.

Strukturen i performancen var veldig tydelig. Den gjentagende skulpturelle

posisjonen: "[...] a nearly sculptural presence with a fixed pose and gaze" (MoMA, 2010vedlegg1) som Abramović selv kalte det, var å sitte i samme kroppsposisjon med blikket rettet mot den som satt med henne, venstre hånd under venstre lår, høyre hånd på høyre lår og rak rygg. Hun hadde alltid det lange håret flettet, og lagt foran over venstre skulder. Dag ut og dag inn var dette hennes "kropps-ritual". Hun hadde hodet alltid bøyd ned, helt til personen hadde satt seg. Da rettet hun opp hodet og så på vedkommende. Under hver sitting reagerte Abramović forskjellig, og hun brukte blikket og hendene aktivt på ulike måter men beholdt alltid den sittende posituren. Mellom hver sitting var det en gjentakende prosedyre hvor Abramović hadde en liten pause, hvor hun slappet av på forskjellige måter: Hun pusset nesen, lot tårene strømme, bøyde seg mot gulvet, hvilte pannen mot gulvet, masserte en skulder, strakk på seg osv.. Dette er noen ganger notert i beskrivelsen, andre ganger ikke, dels av plasshensyn. Vaktene (2 stk.), sto noen ganger ansikt til ansikt ca. en meter fra hverandre, og lagde en slags port, hvor de slapp inn folk som ventet. De fulgte med på når Abramović var klar til å ta imot en ny person, og ga et klarsignal til den det gjaldt, at nå kunne han/hun gå inn til Abramović.

Med bakgrunn i egne notater 29.mai -31.mai, 2011, følger her en beskrivelse av *The Artist Is Present*.

***The Artist Is Present*, 29. mai: Hvor går vi, hvor står vi, hva gjør vi?**

Jeg er spent på å overvære en performance med selveste Marina Abramović, og gleder meg til å delta! Ettersom jeg aldri har vært i New York før, og for å være sikker på at jeg får sitte med henne, ankommer jeg MoMA en og en halv time før åpningstid. Det som overraskende møter meg er en lang kø på ca. 50 mennesker. Mange har tepper, yogamatter, og puter de sitter på. Atmosfæren er vennlig, og samtalene dreier fort rundt Abramović eller personlig motivasjon for å ville sitte med henne i performansen. Det er påfallende at flere omtaler Abramović som; Marina, som om hun er en personlig kjent eller venn, men for meg føles det unaturlig. Jeg blir nysgjerrig: "Hva er det som egentlig foregår her?" En viss segregering og utskillelse av publikums deltagernivå kom til syne allerede på gaten, da en dame høylytt uttrykte at dette gadd hun ikke mer. Hun hadde stått i kø i en time, og ga opp. Dette ble hviskende kommentert med litt overbærende mine og noen mente at hun nok ikke forsto hva hun gikk glipp av. Allerede her ble understatement, understreking av "de" og "oss" markert. Køen snegler seg forover. Klokka 10.00 åpnes dørene, og folk rusher inn og kjøper billetter. Jeg stiller meg i feil kø, og havner langt tilbake i køringen i forhold til hvordan vi stod i gaten. Plutselig vinker mine to venner i køen meg inn igjen. "We were together in the street!", sier de. Ingen

reagerte tilsynelatende på dette, selv om jeg synes det er pinlig. Vaktene er strenge og regulerer hele tiden køen, først i to køer, så i tre. Kø-rangeringen går til slutt i oppløsning. Spenningen er til å ta og føle på. En følelse av tilhørighet kommer snikende inn i meg; jeg er tydeligvis en av *de nysgjerrige*, men ikke *dedikerte*. *De dedikerte løper* nemlig opp trappa til andre etasje! Flere ler da en dame bak meg i køen tydelig breker som en sau: "Bæææ!" Noen rister oppgitt på hodet, og spenningen "Vil jeg rekke det?" får en slags utløsning gjennom latteren.

På toppen av trappen i andre etasje folder et stort åpent atrium seg ut. Folk setter seg langsmed kvadratet som er markert på gulvet med en hvit maskeringstape. Vi kan ikke gå innenfor denne grensen. Performansen er i gang: Abramović sitter med ryggen til oss i midten av det åpne artiumet på en stol. En person sitter midt imot henne, en til to meter unna henne. Selv hadde jeg rotet meg inn i feil akse i kvadraturen, og blitt bryskt irettesatt av en vakt at "The line is on the left side!" Mine venner tar åpenhertig imot meg også denne gang. Etter igjen å ha passert cirka ti personer i "dedikertkøen", torde jeg først ikke snu meg og smile. Men alle deltakere respekterer tydeligvis den interne "indre" organiserte køen som fysisk sett nå utgjøres av alle oss som sitter nærmest den markerte linjen. Jeg skjønner fort at det er *de dedikerte* som sitter der. Jeg kjenner adrenalinet pumpe og en voksende forventning: "Hva skjer nå?" Nå kan jeg endelig slappe av og føler meg plutselig selv (nesten) som en av *de dedikerte*: Nå vil jeg mer enn før sitte med henne! Publikum diskuterer ivrig hver sitting, og entusiasmen bølger frem og tilbake, alt etter hvor mye tårer, snørr, og smerte (psykisk og fysisk), som vi mener å lese av de enkeltes sitting. Praten går livlig. Vi er nysgjerrige og respektfulle på samme tid. Av og til må vi flytte oss fremover. Da strekker vi oss for å se mer av hva som skjer i performansen "der inne". Pausene skaper et brudd i skravlingen. Jeg overhører de inderlige diskusjonene omkring hva den enkelte forventer av å sitte med Abramović. Noen har allerede sittet med henne, og vil gjøre det igjen. Andre utveksler erfaringer innenfor meditasjon og selvutvikling. Noen diskuterer Abramovićs kunst. Alle kaller henne Marina. Etterhvert sklir jeg inn i en stemning hvor det kjennes naturlig å si Marina. Noe som var helt merkelig for noen timer siden.

Det blir tydelig at Marina reagerer veldig forskjellig på hver person som kommer, og dette diskuteres behørig i køen. Vi er engasjert og fascinert! Det vokser frem et samhold blant oss og et større fokus på selve performansen i midten. Vi har en bedre posisjon i lokalet nå og ser begge to fra siden nå, og intensiteten eskalerer sakte men sikkert. Noen uttrykker: "This is like a Pilgrimage", og flere nikker anerkjennende. Vi skjønner og respekterer hvor viktig det er "å nå frem" til henne. Forventningene, historiene og hva som skjedde med dem som fikk

sitte med Marina diskuteres. Vi er forventningsfulle: Akkurat som om vi venter på noe ekstra som skal skje, men vi vet ikke helt hva. Denne usikkerheten binder oss sammen. En mann sier beundrende om Marina: "She is like a Mother goddess." Hun bryr seg oppriktig om folk. Hun har en mors styrke. En mors blick for sitt barn: Blikket viker ikke fra den som sitter. Når sitteren gråter, gråter hun med. Det blir en slags terapi. Og noen hvisker: "She (Marina) had a terrible childhood. I'm sure she receives healing herself, too."

Det er en time til stengetid, og det er seks stykker foran meg i køen. Skuffet må jeg erkjenne at innsatsen min ikke holdt! Etter å ha sittet på det kalde steingulvet i over seks timer, pluss ventingen siden kl.09.00, så er det i grunnen nok for min del. Noen forteller at de var der klokka 04.00 i går natt, og det var ikke tidlig nok det heller. Jeg er ikke innstilt på å sove i New Yorks gater. For første gang i dag merker jeg at jeg både er sulten og tørst. Merkelig at ingen snakket om mat eller drikke i løpet av hele dagen tenker jeg. Vi kaster et siste blick på Marina, som sitter med bøyd hode og holder en hånd åpen over hjerteområdet, det er en slags takke-gest. Vi er fem-seks stykker som har holdt sammen i køen, tar farvel med hverandre utenfor MoMA med klemmer, og avtaler å møtes i morgen. Jeg føler meg inkludert og er oppspilt. Ante ikke at dette skulle bli så sosialt og hyggelig. Med jet-lag og en sterk trang til å sove, sitter jeg allikevel lenge og skriver ned inntrykkene. Jeg føler jeg er med på noe stort. Noe uvanlig. Noe å ta med seg videre.

The Artist Is Present, 30. mai: Fra Abramović til "Marina"

Det er tettere med folk i dag oppe ved selve performancen. To TV-team med store kamera er på plass. Ettersom jeg ikke er i dedikert-køen lenger, setter jeg meg til venstre for arenaen med god utsikt over hva som skjer i "selve performancen". Jeg sitter rett ved siden av noen jeg ble kjent med i går, og det sosiale liv og skravlingen er det samme som dagen før. Jeg er mer fokusert på å skrive notater av hva som faktisk skjer mellom Marina og den som sitter, og begynner derfor å notere stikkord for hver sitting. I går hadde jeg nok med å orientere meg, og falle til ro i hvordan ting virker både med hensyn til køen og det sosiale liv. Vandringene til og fra ytterkantene av området i performancen forsetter som i går. Dette er ikke regulert av vaktene som ellers holder et stramt regime for å beholde køene i ro i andre etasje. Den konstante flyten av mennesker og stemmer i ytterkantene av performancen er svært påtakelig. Sittingene og rutinene er som i går: Lange køer, men flere folk i dag, mer uro. Jeg synes Marina virker mer sliten også. Etter noen sittinger er Marina helt utslitt: Hun legger seg på gulvet, med pannen mot gulvet og håndflatene under pannen, strekker ryggen, tørker tårer, tørker snørr. Holder seg for øynene lenge. Har hun vondt i øynene? Matpakker og drikke

deles ut til flere fra et par som har gått ut av "den ytre" køen for å hjelpe en venn som sitter i den dedikerte køen. Det er lang ventetid. Hardt å sitte på gulvet. Det er enda mer intenst i dag. "I had to focus, not to disappear. I was afraid to go into the trance, because I thought I was not able to come back." Jeg er mer aktiv i miljøet i dag, og går rundt i lokalet og intervjuer ad-hoc flere som fikk sitte med Marina. Lederen for sikkerhetsoppbudet på MoMA likte godt opplevelsen da han selv satt med Marina: "She is so cool. Really some rare experience." Flere av sittingene er spennende å se på, men det virker litt mer "nervøst" og stresset enn dagen før. En ung gutt sier: "I should have come here earlier, when it was not so crowded." Tiden er snart ute. Bare en dag igjen. Vil han rekke det? Jeg håper det.

***The Artist Is Present*, 31. mai: Fra inderlig tilbedelse til emosjonell bølge**

Vaktene organiserer køene og folkemengden enda mer intenst: Et tau og flere stativ, er satt opp rundt hele atriumet for å holde folk unna, og selv vaktene som har vært tause, begynner å snakke høylytt. Lokalet er tettpakket. Må være det tre-dobbelte antall folk, i forhold til 29. mai, som stimler sammen så godt de kan på de utkikkspostene de kan oppdrive: Trappeavsatser, vinduer, etasjene over. Fire TV-team med store filmkamera filmer sittingene. De trækker inn på det området jeg og andre har regnet som "tabu" (innenfor det markerte området). Fortryllelsen brytes og vi er i sirkusmanesjen. Jeg tror minst 500 personer fyller rommet. Snart er den avsluttende seremoni klokka 16.00. Spenningen og varmen stiger, det er hett i lokalet, og det begynner å lukte svette. Sittingene er regulert i dag: Kun 5 min. pr. person. Dagen er preget av stress, av trykk. På de siste sittingene kommer kjendiser og statuspersoner som gjenkjennes i publikum: En tibetansk lama, kuratoren, direktøren av MoMA. Skravla går: "Yeah! His Holiness, and Her Holiness! Ha!" sier de ironiske og distanserte, og: "Very beautiful energy here!", "Transformative power!", "Very high level of consciousness!", "Today the energy is so high!", "Crises going on...one woman was to strip down!" diskuterer de dedikerte. "I want to say thanks to her, for what she has done for me. I come to pay my gratitude!", sier en ung kvinne. Hun viser tydelig respekt og ærbødighet.

Så kommer det voldsomme skiftet. En emosjonell bølge av uforløst energi velter opp i publikum etter at sistemann, kuratoren av utstillingen (Klaus Biesenbach) har gått fra stolen, og Marina er alene på scenen igjen. Applausen braker løs! Hun inntar rommet med sin diva holdning og samtidig myke, feminine og rituelle gest med hodet bøyd mot brystet, den ene hånden over hjertet. Hun sitter slik, lenge. Det smeller i taktfast klapping, et bølgende hav av tilrop og jubel: "Marina, Marina!" Hun sitter fortsatt med bøyd hode. "Somebody is finally finished!" hører jeg noen si i en ironisk tone. Folk snakker om egne historier og liv. Alle nivå

og refleksjoner. Marina reiser seg fra stolen sin og går mot det ene hjørnet. Hun løfter hendene strukket over hodet med blikket vendt oppover. Jeg mener jeg kan lese et ”thanks” på leppene. Publikum får ikke nok av henne! Klappingen og tilropene fortsetter i omtrent ett kvarter, mens hun står smilende inne på arenaen og ser på sitt publikum, holder hun høyre hånd åpen over hjerteområdet. Publikum eksploderer i hurra, og bravo- og Marina-rop, og stedet likner på en olympisk arena: Hurraaa! Nå feirer vi! Nå gleder vi oss med henne! Hun klarte det! Stemningen er elektrisk.

Performancekunstnerne fra 6.etg kledd i hvite laboratoriefrakker, har stått utenfor den markerte linjen, men kommer inn nå i ”manesjen” og stiller seg i ring rundt henne. Marina er sterk beveget, mest glad og lettet, hun småløper som en svevende glad ungjente som endelig er kommet i mål. TV-kameraene, den fortvilte fotografen som skal fotografere det hele løper rundt i kaoset. Dette er Hollywood, tenker jeg! Folk er gærne! Plutselig er hele det markerte området fylt med folk: Vaktene, venner til Marina, hun klemmer dem alle. En mann holder lenge rundt henne. Er det kjæresten? Han tørker tårene hennes og ser varmt på henne. Dette kunne bare skje i USA, og ikke i nøkterne Norge. Kaoset er til å ta og føle på, ingen bryr seg om kameraforbud lenger. Blitslampene flerrer over lokalet som lynnedslag, og alle må få et ”shot” av Marina: Jeg drar opp speilreflekskameraet, løfter armen over folkemengden og knipser i vei, og håper jeg får noen hete bilder, jeg også. Som et synlig tegn på at det hele er over, følges Marina ut av vaktene, og forfølges av TV- kameraene nedover trappene. Et spektakkel av folk, stemmer og bevegelse. Vi blir bedt om å forlate lokalet, som er tettpakket. Det er vanskelig å gå straks etter en slik hendelse, så mange står og ”debriefer”. Forteller hverandre hvordan det hele var. Alle har et behov for å dele. Etter en halv time begynner lokalet å tømmes for folk. Vi som har holdt sammen de siste dagene fortsetter ut på gaten.

The Artist Is Present, 31. mai. Ut av sirkelen. Overgangen til livet der ute

“Did you sit with her?”, spør jeg kunstner-vennen min Paul. “No, but she saw me afterwards and held my hand” svarer han lunt. Han orker ikke bli med ut på byen. Seks stykker av oss går til et spisested. En mann er med og forteller om sitt møte med Marina og hvordan de ble gode venner. Samtalen dreier til hvordan astrologien påvirket performansen, spesielt siste dag. Jeg er ikke inne i astrologi, og hører for det meste på hva som blir sagt: Får med meg noe om Neptun in revers, som skaper kaos. Derfor var det ikke rart at flere merkelige ting skjedde under forestillingen: Avføring i en pose, mannen som kastet opp, kvinnen som tok av seg klærne, negative propaganda med kritikk av Marinas performance kastet ned fra etasjen over. Vi er påvirket av stjernehimmelen. Samtalen går over til å handle om hvilket stjernetegn den

enkelte er, og i hvilken grad det stemmer med den enkeltes problemer og utfordringer. Så spør to meg hvordan jeg opplevde deres sitting, sett utenfra. Til en svarer jeg: "There was a lot of light there". Hun nikker anerkjennende, hun har tydelig hatt en stor transformativ opplevelse. En annen spør meg og jeg svarer: "Silent water. Pieceful. Devotion." Begge er fornøyde med mine beskrivelser: Akkurat slik opplevde de det. Jeg tror de følte at jeg forsto noe av det de opplevde, selv om jeg ikke fikk sitte med Marina. "But you have missed something", sa en til meg tidligere. Akkurat nå føler jeg en aksept som en som "vet".

Vi får en diskusjon om Marinas re-performance prosjekt de siste årene. Ikke alle liker disse prosjektene. En kvinne som var med i Richards Schechners *Performance Group* i gruppeteaterets storhetstid på 60- tallet forklarer hvordan hun opplevde Marinas performance: Hun snakker om "The transformative power of performance" og forklarer omkring Jung, transformasjon med mer. Hun avslutter: "All is about Love". Mannen i gruppen vår, er uenig: "In Buddhism emptiness is everything. Even love is empty!". En usikkerhet oppstår: Det er første gang to av de dedikerte, uttrykker uenighet. Kan det være mulig at vi ikke har opplevd det samme allikevel? (Jeg kjenner meg nokså fornøyd med "krisen", og kjenner mistenksomhetens lille djevel poppe opp på skulderen min igjen: Hva var det jeg sa, tenkte jeg stille.) Den lille krisen i vår lille communion, løser seg ved at begge smiler til hverandre. Men tvilen og spørsmålene henger i luften. Ingen følger opp det filosofiske innspill. Det ville antageligvis bryte med de inderlige opplevelsens karakter og ordlyd, som de fleste av oss har vært inne i. Vi er ikke klare for en filosofisk utlegning av "emptiness of emptiness" akkurat nå.

Jeg kjenner lokalet er kaldt og jeg har lyst til å gå, og jeg reiser meg opp. "Are we about to close something here?", sier den søte damen, med en vakker rose i håret. "Yes, I'm cold!", sier jeg, og ja, de andre er enige, på tide å bryte opp. Noen lurar på om jeg er fra Holland, og spør hvilken språkgruppe norsk tilhører, når jeg forklarer at jeg er fra Norge. Jeg setter meg. Interessen omkring Norge forsvinner fort, og språkopprinnelse, lyd, diskusjonen om performance - arts utvikling overtar igjen. "Let us close this setting and energy!", sier kvinnen med rosen i håret når samtalen dabber av. Flere uttrykker at nå vil de hjem. På hennes oppfordring holder vi hendene til hverandre rundt de to bordene, mens vi sitter på harde stoler. Varmer strømmer mellom hendene våre. Vi er rolige, smiler til hverandre. Vi avslutter og sier. "Bye, bye" med gode klemmer.

Vår venn, det mannlige element i gruppen danser over fotgjengerfeltet. Han utfører en liten street-performance til latter og glede for oss. Vi er fem stykker nå, som fortsetter langs avenyene. Snart skal vi skilles. Den endelige avslutning er når to kvinner holder hverandres hender, og ser hverandre dypt inn i øynene. De står slik et par-tre minutter ved nedgangen til

Subway. Vi andre er vitne til deres re-performing Marinas performance. De holder et inderlig blick mot hverandre. Til slutt er det klemmer til alle. Vi tar farvel. Vi er to som bor på samme hotell og tar følge hjem. Vi har funnet et vennskap vi har lyst til å holde ved like.

"Marina re-performing-sesjon har skapt et rituelt rom for transformasjon, og sosial interaksjon, nye sosiale koder, et hemmelig språk bare de som var til stede vet hva betyr. Det hele er en spirituell og sosial opplevelse som lever i oss lenge. Et godt menneskelig fellesskap. "Det blir interessant å se om e-postene gløder fremover", noterer jeg i min iPad før jeg legger meg utpå natten, etter en god middag, og et par vinglass med min nye venninne. Vi hadde en intens diskusjon om *The Artist Is Present*, veldig hyggelig selskap og i hvert fall ett vennskap som varer har kommet ut av dette, det er jeg sikker på.

4.2 Den postmoderne pilegrim og fellesskapet i køen

I det følgende analyserer jeg *The Artist Is Present*. Vi starter med pilegrimsmotivet som benyttes som et perspektiv på publikums køståing, kø-sitting og ventetiden generelt, samt det sosiale liv som utviklet seg underveis og i etterkant av performancen. Vi starter analysen med køen ute på gaten foran Musem Of Modern Art, 29. mai 2011 og følger sporene til publikum inn til den følelsesmessige intensitet under sittingene med Abramović, til avrundingen av performancen. Etter 31.mai fortsatte mange som satt med Marina, å møtes en gang i måneden. Abramović uttrykte dette slik i oktober 2010, i mitt telefonintervju: "They meet to keep the experience alive. You must remember that many people got their lives totally changed by this performance" (Brekke, 2010f).

Som innledende kommentarer, vil jeg komme med noen betraktninger omkring de ulike nivå og lag av samtidige prosesser som foregår i en performance. Jeg støtter meg på Anita Hammers tenkning omkring at det foregår en dynamisk prosess og interaksjon i det individuelle nivå, det kollektive nivå og mellom enkeltindivider i både teater og spirituelle miljø (Hammer, 2010:241). Denne dynamikken var gjenkjennbar i *The Artist Is Present*. I tillegg til Hammers modell omkring det kollektive nivå, vil jeg tilføre: "sub-gruppenes nivå", definert som grupper innad i den kollektive gruppen. Sub-gruppenes nivå beskriver hvordan grupper i det kollektive spilte sine meninger opp imot hverandre og skapte en indre dynamikk og mangfold i det kollektive. Det kollektive er her definert som den samlede masse av publikum. Det mangefasetterte spill mellom individer, sub-grupper og det kollektive var en fascinerende og dynamisk prosess. Nivåene kan beskrives innholdsmessig som dynamikken mellom prosesser som "det interne i individet", prosesser i "det store fellesskapet" og

prosesser i "det lille fellesskapet". Det store fellesskapet var hele gruppens totale samspill opp imot selve performansen mellom sitteren og Abramović. Den andre kategorien var "de små fellesskapene" ("sub-gruppene"). Gruppene var preget av ytre grensesetting og motsetninger til de andre små fellesskapene, men de utviklet (tilsynelatende) en konsensus seg imellom, som avgjorde gruppenes tildels flytende inndeling. Jeg har så ytterligere delt inn de små fellesskapene i disse kategorier: 1. *De dedikerte* (De som *måtte* sitte med Marina), 2. *De nysgjerrige og åpne* (De som ville, men ikke *måtte* sitte med Marina). 1 - og 2 var til dels overlappende grupper med flytende overganger, som sto og satt sammen i køen, og til sist: 3. *De likegyldige og de ironiske*, som ikke fant noe meningsinnhold i performansen, og som heller aldri engasjerte seg i å forsøke å få sitte med Abramović). Fellesskapet mellom Abramović og sitteren, vil jeg betegne som *det ritualiserte fellesskap*. Der hvor mye av performansens kraft ble skapt. I brytningene mellom de ulike fellesskapene, ble performansens dynamikk, dramaturgi, fremdrift og spenning skapt. Det lille fellesskapet kan likne Turners begrep *communitas*, som beskrivelse av den sosiale dynamikken i det menneskelige fellesskap. Jeg har allikevel ønsket å beholde begrepene overfor, fordi de understreker/gjentar ordet: fellesskap, noe som forteller om kvaliteten i dynamikken mellom individer, og gruppene.

Pilegrimen som det postmoderne religiøse uttrykk

I dette avsnittet diskuteres pilegrimen blant annet ut fra Guiriat's teorier om at den moderne religiøsitet kan sees på som en pilegrimsvandring, og Krogseth's teorier omkring det nyreligiøse. Han snakker om "pilegrimsrenessansen", som kan karakteriseres som et fenomen som blant annet handler om å finne *veien tilbake* til ens egen identitet og røtter (Krogseth, 2010). Først diskuteres Guiriat's teorier omkring pilegrimsvandring opp imot *The Artist Is Present*: "Pilegrimsvandringen er en religiøs og allmennmenneskelig opplevelse med basis i totaliteten i pilegrimens liv og tilstedeværelse" (Guiriat, 1996:9).

Hvis vi starter å nøste i ordbruken "totalitet" hos Guiriat, kan vi konstatere at pilegrimsvandringen er både en religiøs og allmennmenneskelig opplevelse. Basisen er pilegrimens liv og tilstedeværelse. At mange i publikum delte en felles opplevelse av totalitet, hvor der ikke var noe skille mellom det hverdagslige, å stå og sitte i kø, og å sitte med Marina, var et klart trekk ved performansen. Guiriat hevder: "Gjennom denne opplevelsen bestyrker, gjenoppdager eller finner pilegrimen for første gang tilgang til fellesskap med "det helt andre". I *The Artist Is Present* var lengselen etter en transformerende opplevelse tydelig som en understrøm. Jeg spurte Schechner hvorfor han trodde såpass mange i *The Artist Is*

Present, hadde ulike transformerende og spirituelle opplevelser: Schechner uttrykte i intervju med undertegnede: "We live fundamentally in a paradoxical situation, where "god is dead", but the impulse for transcendental experiences still remains" (Brekke, 2010g, vedlegg 8). Dette mener jeg er en god karakteristikk av den totale stemning som preget de små fellesskapene av de dedikerte, og de nysgjerrige og åpne i køen. Videre hevder Guiriati : "Som resultat føler pilegrimen seg fornyet." (Guiriati, 1996:9). "I felt more alive", fortalte Paco, som satt med Marina hele 21 ganger (Brekke, 2010f). Nå har jeg ingen omfattende publikums-undersøkelser som bekrefter at det eksisterte et "før" og et "etter", men at selve performance-hendelsen frembrakte et levende menneskelig miljø, preget av nærhet, var lett å registrere. Et særtrekk ved denne performansen var at publikum diskuterte høylytt under selve performansens forløp. Men å snakke sammen, er ikke ensbetydende med at et sammensveiset fellesskap vil oppstå, eller at man automatisk ville føle seg "fornyet". Den tette atmosfæren i de små fellesskapene blant de dedikerte, og de åpne og nysgjerrige, førte oss sammen, skapt av intimiteten i betroelsene. Som resulterte i omtaleformen av Abramović som "Marina". Den nære, underliggende holdning kom fra stemningen som ble skapt mellom sitteren og Marina selv, i det ritualiserte fellesskap.

Det som foregikk inne i performansen, ble forsterket av gjenfortellingene fra de som allerede hadde sittet med Marina, og smittet over på miljøet i køen: Forventningene steg. Samtalene blant publikum, hvor vi delte erfaringer kan også defineres som en type godartet sladder¹⁰⁹ som bant oss sammen sosialt, og skapte nye nivå av interaksjon. Gjenfortellingene i køen skapte en forventning om hva som *kunne* skje, når vi selv fikk sitte med Marina. Det vokste frem en atmosfære hvor åpenhjertige diskusjoner, refleksjoner og inderlige utsagn som: "She is like a Mother goddess!" og "This is like a Pilgrimage!" (Brekke, 2010c), ble en naturlig del av den intimiteten som var kjennetegnende for atmosfæren i de små fellesskapene. Det var ikke flaut eller dumt å komme med impulsive og hjertelige utsagn, fordi det møtte aksept som en spontan personlig ytring.

De ironiske og likegyldige kom neppe tilbake flere ganger i performansen (?), og deltok ikke i den intimiteten, som vedlikeholdt fellesskapet hos de dedikerte og de åpne og nysgjerrige. Tidsbruken, og villigheten til å la seg påvirke av både køens sosiale liv, og det emosjonelle liv som utfoldet seg mellom sitteren og Marina, var avgjørende for om man fikk et utbytte av performansen eller ikke. Når forbipasserende slang ut av seg: "What is that?",

¹⁰⁹ Marianne Bjelland Karzow diskuterer sladder som grunnlag for spredning av evangeliet i sin PhD avhandling v. UIO: *Gossip and Gender: Othering of Speech in the Pastoral Epistles*, (Karzow, 2009).

med høy stemme og ironisk tonefall, uten villighet til å sette seg ned, uten å investere av sin tid i køstång, "falt de utenfor". De brydde seg heller ikke om de til dels irrettesettende kommentarene fra de dedikerte, og ble stående uten mulighet til å komme innenfor performancens meningsinnhold.

Det var her forskjellene i erfaringsnivåene lå: De dedikerte gikk inn med følelser og investerte av seg selv følelsesmessig og tidsmessig og fikk noe tilbake. De som stod utenfor og ikke var villig til å la seg påvirke, ble stående i ironisk distanse når tårene trillet hos sitteren og Marina, og noen ganger hos oss i publikum. Når de ekstatiske og gledesfylte opplevelsene ble erfart og delt i dette intime rom i de små fellesskapene, ble vi sterke. Sosiale celler med kraft. Når vi kunne *føle* noe av det samme, ble det skapt et intimt samhold, og åpenheten skapte en følelse av å være mer til stede og mer nærværende. Vi følte fellesskapets beskyttelse som ga en sosial trygghet og inviterte til å bli mer intim, mer spontan og direkte. Det som før syntes banalt, ble ektefølt. Vi var ikke redde for å føle, derfor var vi ikke redde for å dele erfaringene. Kanskje dette var noe av lengselens kjerne hos mange? Å kunne være i et menneskelig fellesskap, uten fordømmelse? Fornyelsen, samværet, forsoning og solidaritet (Guiriat) ble altså skapt underveis i performancen, og, som vi senere skal se på: Forsøkt vedlikeholdt i etterkant av performancen. De ironiske var "utenfor". Dynamikken mellom de små fellesskap og de ironiske forsterket samholdet, i smeltedigelen av krefter og motkrefter som gjensidig forsterket og nedtonet hverandres synspunkt, væremåte og fremtoning. Det ble skapt et "vi" og et "oss". *Communitas* var det bærende sosiale element som var med og skapte intensiteten i hvordan performancen ble observert, erfart og bearbeidet. Vi tar i bruk Victor Turners begrep liminalitet, *communitas* og marginalitet i det følgende. Men først skal vi se på Otto Krogseths teorier omkring det nyreligiøse, og slik lage en kulturhistorisk analyse og innramming og diskutere *The Artist Is Presents* tidstypiske trekk.

Pilegrimsrenessanse

Oppfatningen av hva det hellige er, sakralisering av identitet og steder finner nye veier i det postmoderne samfunn, i følge Krogseth (Krogseth, 1998). Definisjonen av det nyreligiøse er et omfattende område, og i det følgende trekkes frem kun de refleksjoner som anses å være viktig for oppgaveløsningen. Vi skal i det følgende se på Krogseths teoretiseringer og det han kaller "pilegrimsrenessansen som et kultursymptom" (Krogseth, 2010), satt i sammenheng med nyreligiøse strømninger. Krogseths begrep: *veien innad*, *veien utad* og *veien tilbake*, er metaforer og beskrivelser av religiøse tendenser i vår samtid ut fra et kulturanalytisk

perspektiv. Sitat; "*Veien utad* bekreftes gjennom tendensene til natursakralisering og økoreligiøsitet i nyreligiøsiteten som i kulturen for øvrig" (Krogseth, 2010). Her vil jeg utdype et moment, nemlig at kunsten er en viktig bestanddel i det vi kaller kultur, og at kunsten bør synliggjøres innenfor kulturbegrepet. Hvis vi så trekker veksler på Guiritatis definisjon av pilegrimen som uttrykk for et postmoderne kulturtrekk (Guiriati, 1996), kan vi antyde at *vandringen* er en sammenbindende metafor mellom Krogseths og Guiriatis perspektiv. En liknende tankegang kan finnes i boken *Beyond new age: exploring alternative spirituality*, av Marion Bowman og Steven Sutcliffe:

...seeking, sampling, exploring- or, more bluntly, "shopping", "touring", "scavenging": whatever the precise term used, these kind of spiritual bricolage have become increasingly commonplace, even mainstream, strategies in post-1960s America and modern cultures in general. Roof (1993) even characterises a whole generation in these terms; the post-war "baby boomers", he claims, are a "generation of seekers" (Bowman og Sutcliffe, 2000:17).

Det er med andre ord det flyktige og den søkende holdning, som preger hele etterkrigs-generasjonen, også reflektert i kunsten. Som eksempel kan Ulays og Abramovičs samarbeid og nomadiske liv og holdning plasseres innenfor den postmoderne søkers kategori. Men det er lenge siden 60-tallets fluxus-bevegelse, hvor søket og utforskningen av kunstnerens og kunstens "tålegrenser" var et ideal. Schechner uttalte i intervju med undertegnede at han mener avantgarden har blitt konservativ. Avantgardkunstnere fra 1960- og 70-tallet har behov for re-performing og re-etablering av tidligere avantgarde-prosjekt:

So it's a lot of reperforming Avant Garde going on. So it's a paradox, because the Avant Garde is almost defined by the definition of burning itself up. But now we are becoming like an Wagnerian opera where you have version after version, so that's I've been thinking and theorizing about that. I'm saying that Avant Garde is becoming kind of profoundly conservative (Brekke, 2010e, vedlegg 8).

Skal vi ta Schechners refleksjon på alvor, vil jeg i tråd med dette påstå at kunsten av i dag er mindre eksperimenterende og dermed mindre provoserende enn i rebell-perioden på 1960-tallet. Avantgarden er død, og har laget seg et repertoar, og repeterer tidligere bragder. Krogseths teoretiseringer omkring religionens utvikling kan peke i samme retning: Vår tid preges (også) av en type ny-konservatisme, hvor mennesker gjennom pilegrimsvandringen søker en historisk legitimitet, og ikler seg hatt og vandringsstav, nøyaktig som man tidligere gjorde på tradisjonelle pilegrimsvandring. Avantgarden søker tilbake til sine egne (kunst) røtter, tradisjon og opprinnelse. Abramovičs reperforming prosjekt passer perfekt inn i de overfor skisserte refleksjoner.

Slik jeg leser både Schechner og Krogseth møtes de i et slags konstaterende faktum; nemlig at det ligger et latent behov for fornyelse i vår vestlige kultur, både innenfor religion

og kunst. Spørsmålet er om vi noen gang kommer utenom slike prosesser? Er ikke dette "den naturgitte" dialektiske utvikling generelt innenfor mange menneskelige prosesser: Vi leter stadig etter noe nytt og forfriskende? Noe som enten er diametralt motsatt eller likner på det gamle, og som gir pauser fra rutinene og vanene. Bak denne søken ligger behovet for autentisitet. Det ektefalte, det ekteide. Men grensene mellom det ektefalte og det sentimentale er en hårfin balanse, og det er ikke alltid lett å enes om hva som er hva. Poenget er også å anvende det Krogseth kaller et kultur-diagnostisk verktøy for å kunne beskrive hvordan mennesker ny-orienterer seg i det religiøse marked i vår samtid og konstruerer sine egne "religions-pakker", med innspill fra flere hold. Professor i sosiologi, Colin Campbells beskrivelser av det han kaller "det kultiske miljø", innenfor det nyreligiøse, kan sees på som en kulturell mentalitetsramme: I de flyktige og forskjelligartede nyreligiøse grupperingene, finnes antidogmatiske holdninger, en åpenhet for spiritualitet, individualitet og friheten til å selv velge. Det kultiske miljø er alt-tolererende og synkretistisk. Sekter er mer ekskluderende og mer definerte (Campbell, 1972:122).

Men hva har det nyreligiøse og kunsten som sådan med hverandre å gjøre? Kunst defineres vanligvis ikke innenfor det nyreligiøse. Og det nyreligiøse defineres heller ikke vanligvis innenfor en kunstkontekst. Kanskje vil noen oppleve å bli definert innenfor det nyreligiøse, som en uønsket båssetting. Min hensikt i denne sammenheng er først og fremst å se på kunstproduksjon og religionsproduksjon under ett analytisk grep, fordi det foregikk en gjensidig utvikling og symbol-og meningsproduksjon innenfor samme tidsepoke, som gjør at det er grunn til å spørre hvordan den gjensidige påvirkning kan ha vært.

Hvis vi tar et lite tilbakeblikk på tidsepoken hvor nyreligiøse strømninger for alvor skapte seg et fotfeste som "motkultur" i vårt vestlige samfunn, ser vi at det er sammenfall i tid med hensyn til når performance ble et medium for mange billedkunstnere: Nemlig 1960- og 70-tallet. I den samme tidsperioden dukket mange frigrupper innenfor teateret opp, hvor sosiale prosesser mellom publikum og aktører ble elsket frem (f.eks.: *The Performance Group*, ved Schechner). Anti-hierarkiske strukturer var idealet i tillegg til at det interkulturelle perspektivet ble toneangivende for mange (f.eks.: Barba, Peter Brook, *The Living Theater*). Sjangerblandinger, fokus på kropp og autentisk nærvær, var noe av det som blomstret opp på 1960- og 70-tallet innenfor både billedkunsten og teateret. Det var flytende overganger mellom performance art og gruppeteaterets metoder og kunstneriske uttrykk.

Gjennom hippiebevegelsen, "flower-power", kombinert med politiske strømninger som protester mot Vietnamkrigen, kvinnebevegelsen og pop-idolers opptatthet av østlig filosofi (f.eks.: Beatles), "fri sex", bruk av narkotika for å eksperimentere med sinnstilstander,

var dette 1960-tallets eksperimentelle kulturelle tilbud. Først som protest og "avantgarde", men senere har alle disse impulser gått inn i mainstream-kultur og holdninger, som også Schechner hevdet i intervju med undertegnede (Brekke, 2010e, vedlegg 8). Omtrent samtidig åpnet det religiøse marked seg og New-Age-inspirerte bevegelser har siden den gang preget moderne religiøsitet i vesten, ved siden av kristendommen, og nyreligiøse strømninger inspirert også av kristendommen (Hanegraaf, 1998). Healing, kontakt med åndeverden, mediumskap er blitt mer og mer vanlige trosfenomen, og har også gått inn i vår vestlige kultur som mer eller mindre allemannseie, uttrykt i ukebladenes horoskop, opptatthet av livsstil, selvutvikling og helse. Slik jeg ser det er det umulig at kunsten og kunstnere ikke lar seg påvirke også av dette. I smeltedigelen av impulser fra "øst og vest", er det nyreligiøse ikke lenger nytt, eller avsondret i hemmelige sekter. Nå går til og med bestemor på yoga.

Ett av temaene vestlige kunstnere har jobbet med, har vært sex, og frigjøring fra tabu. Abramović selv utfordret persepsjonen av sex i performansen *Role Exchange* (1975, jfr. s.11), hvor hun byttet rolle med en prostituert. I vår postmoderne tid vil ikke slike performanser ha samme effekt, fordi det ekstreme har gått inn i vår mainstream underholdningsverden. Ingenting er lenger utenkelig eller tabu i forhold til å leve ut ens fantasier og "sanne" identitet. Kunsten har mistet noe av sin brodd og rolle som provokatør, og kanskje dermed sin potensielle forandrende og transformerende rolle. Det nyreligiøse og rester av 60-tallets protestbevegelser og avantgarde kunst nå blitt en del av vår mainstreamkultur, som argumentert for over. Sett i perspektivet fra Krogseths fokus på helliggjørelsen av identiteten, mener jeg at det også foregår en *estetisering* i vårt vestlige samfunn, hvor det dreier seg om å identifisere seg med overflaten. Derav kroppsfikseringen, slankehysteriet, trenings-hysteriet, som sådan har blitt gjort til gjenstand for en type nærmest religiøs dyrkelse. Det narcissistiske er et utstrakt og dyptgående trekk ved vår vestlige samtidskultur. Det er vår sult.

Gjennom filmer og internett er omtrent alle tabu eksponert. Måtte vi ikke vente en motreaksjon? *The Artist Is Presents* nedtonede, stille, og estetiske univers fylt av "ingenting", var kanskje "avantgardedronningens" geniale mottrekk? Kanskje *stillheten* Abramović tilbød er det eneste som ikke er brukt opp av virkemidler for å nå publikum i dag? Kanskje var det også derfor performansen hadde slik tiltrekningskraft på så mange? For: Her kunne vi puste, tenke og føle uten at noen forsøkte å påvirke oss som publikum i noen bestemt retning! Stillheten ble et rom for kontemplasjon, møtet med det hellige, møtet med egne tanker og frustrasjoner. Den enkelte fikk møte seg selv og inkludert i et menneskelig fellesskap.

Ut fra den forutgående argumentasjon, er det naturlig at kunsten i vår samtid blir tatt inn i det nyreligiøse forskningsfelt. Da vel og merke, fordi den generelle samfunnsutvikling

speiles og kan spores i kunsten. Ikke fordi kunsten som sådan ønsker å definere seg innenfor det nyreligiøse, eller for den saks skyld: Ikke vil bli utsatt for noen som helst slags båssetting. Tvert imot: Kunstens autonomi ble kjempet og sparket frem i hele forrige århundre. Kunsten er ikke villig til å bli satt på bås igjen. Og især ikke av religionens seletøy! Som vi tidligere har påpekt har Innes slått fast at avantgardens prosjekt var blant annet å hente inspirasjon i tradisjonelle samfunns riter og ritualer (Innes, 2005). Noe som forteller at avantgardens insistering på kunstens autonomi, faktisk besto i å oppsøke tradisjoner og tradisjonelle kulturer, som i mange tilfeller hadde sitt opphav i det religiøse.

Når Krogseth betegner det nyreligiøse treffende som å være en kulturell bevegelse som også søker *tilbake til røttene*, vil jeg også trekke den konklusjon at kunsten i forrige (og til dels i vårt) århundre i vestlig kultur har hatt samme tendens. Kanskje Krogseths kategorier slik sett, like så vel passer til å beskrive *en tidsånd*, en mentalitet, som kjennetegnes at vi lengter tilbake til det ekte, til det autentiske? Krogseth skisserer at løsningen, å fokusere på sakralisering av individet, er en kompensasjonstaktikk. Dette kan kanskje kalles en negativ (men ikke destruktiv tenkning) fordi det peker på en mangel. Jeg vil snu denne tenkningen på hodet, og tilføre en positiv strategi og holdning til "identitets-kaoset", hvor jeg vil hevde at det ikke nødvendigvis betyr at individet i vårt samfunn må kompensere for et tap. Sett fra kunstens ståsted er det en fordel med kaos, fordi det gir en åpning og en mulighet til å handle. Fordi kunst også bør sees på som en handlingsstrategi (ikke bare estetikk), som tilbyr en unik mulighet til at den enkelte kan uttrykke seg selv, på sin individuelle måte. Nettopp gjennom ens egen definisjon og handling tar den enkelte grep om sitt egenopplevde kaos og kan ta beslutninger om hvilken retning og hvilket meningsinnhold som skal være gjeldende. I denne sammenheng kan vi innlemme Abramovićs kunst og tenkning, at det er kun gjennom å utføre performancer at hun lærer noe. Om *The Artist Is Present*, uttalte hun til undertegnede: "You know, this piece has changed me the most! Now I only want to do very simple things!" (Brekke, 2010f, se vedlegg 7).

Slik sett grep *The Artist Is Present* rett inn i vår tidsånd og spilte på lag med den. Den åpnet for at individet skulle og kunne være medskapende, uttrykke det individuelle, enten det var spirituelle behov og lengsler, det terapeutiske, eller uuttalte ønsker og behov. Den enkelte kunne komme med en kreativ løsning, og ikke bare være passiv tilskuer. Slik skapt mening. Det var dette publikum i *The Artist Is Present* benyttet seg av: Den tomme stolen foran Marina var ikke tom. Den var allerede fylt med den enkelte sitters forventninger om hva de skulle erfare. Selv det å ikke ha spesielle forventninger, kan sees på som en innstilling om at noe kom til å skje. Hvis ikke var det jo ingen vits i å oppsøke stolen. Også derfor tillot mange

seg å spille ut sine fantasier og drømmer. Og ser vi på den enorme interessen i media, antallet personer som fulgte performansen via live-overføringen, skjønner vi at "noe" traff. Det er dette "noe" jeg har tillatt meg å fabulere omkring.

4.3 I dialog med pilegrimen, sett i forhold til vajrayāna-buddhismen

Pilegrimens vandringer i Tibet er preget av tilbedelse og søken. Den formålsløse vandring ble fremhevet av den omstreifende pilegrimen Gyatso (se s. 48, Gyatso, 2006). Tilbedelsens aspekt bør også prege pilegrimsreisen, å oppsøke hellige steder og personer, og å søke og å lære under reisens gang er hovedformålet. Hvis vi stanser et øyeblikk og reflekterer over dette, kan vi se den tilsynelatende paradoksale spenning mellom det å søke og det å ikke ha noe formål i søket. Forklaringen ligger i at søket må først tømmes for innhold¹¹⁰. Da kan det fylles med den riktige innstilling og erfaring. Om vi trekker det litt lenger inn mot buddhismens kjerne, som nettopp ikke er en kjerne (śūnyatā), er vi ved reisens mål: Det er ved selverkjennelsens stoppested vi har stanset. Å stanse i tiden, er å stanse tiden.

Gyatsos dikt 48) peker mot at åpenheten er viktig for å entre den spirituelle arena og verden. Hva og hvordan reisen blir videre, vil være avhengig av den enkeltes sinn(elag). Det var dette som ble påtagelig og gripende i flere av utsagnene fra publikum i *The Artist Is Present*: "I dont expect anything special!", "I just want to see what happens" (Brekke, 2010a). Ved slik å fristille seg selv fra formeninger om hva den enkelte skulle oppleve og erfare, ble tankegangen rensset, forventningene roet ned og holdningen skapte en åpning mot det ukjente. I denne usikkerheten oppstod kreativitet, fantasi, innlevelse og spirituelle opplevelser. I dette erfaringsfelt kunne forandring inntre for den enkelte.

Hovedtanken i buddhismen har jeg tidligere karakterisert som en pilegrimsvandring på et indre plan: Ettersom alle handlinger, tanker og følelser må kultiveres og renses hver dag, kan man ikke "spare opp" den gode vilje og hente den frem på lange pilegrimsvandringer. Det er kanskje motsatt: Har man en daglig stabil spirituell praksis, klarer man også å gjennomføre dypere motiverte, og lengre pilegrimsvandringer. Vandringen starter her og *nå*. Kanskje buddhismen mer enn noen annen religion understreker nærværet, fordi det man tilber i det ytre, er egentlig det man søker i sitt indre. Å avkle og erfare ens eget hellighetsrom, å våkne opp, å bli en Buddha, er målet. Frelsen ligger ikke i blind trosovergivelse i ytre dogmer man skal godta, men i en konstant øvelse i selvaktelse og trening av ens eget sinn, uansett hvor

¹¹⁰ Som apropos kan nevnes at fra den kristne tradisjon kjenner vi begreper *kenosis* (gr.), som betyr å "tømme sinnet", slik at man åpner seg for Guds vilje.

man er og når på døgnet det er. Til og med i søvnstadiet har man øvelser for å trene på å få kontakt med og kultivere oppmerksomheten mot sinnets våkne natur (Wyl.: *rig pa*). Da Abramović i performansen *The House with The Ocean View* (2002) (se s.12), inviterte publikum til å prøve ut installasjonen *Dream Bed*, kan dette også tolkes innenfor en buddhistisk ramme. Også drømmene og søvnen er et potensiale for oppvåkning, og drømme-yogaens (Wyl.: *rmi lam bardo*, jfr. s.56) funksjon er nettopp at betrakteren (Sinnets sanne natur: *rigpa*) skal bli klar over den betraktede "jeg", og seg selv. Drømmetilstanden er et paradoks hvor bevissthets sover, og den sovende kroppen og jegets hvile, nettopp kan få frem en annen type bevissthet. Drømmenes betydning er også anerkjent innenfor psykoanalysen hos Freud, og hentes frem fra det underbevisste. Forskjellen mellom den tibetanske buddhistiske tenkningen og psykoanalysen ligger på flere plan og det er dessverre ikke er plass til å belyse dette grundig her. Vi nøyer oss med å peke på at der psykoanalysen mener den delen av psyken som (også) kommer frem gjennom drømmelivet er *det underbevisste*, så anser buddhismen drømmelivet bare å være en del av egoets spillerom, en illusjon: Ingenting er over eller underbevissthet. Der er bare ett sinn som i seg selv også er uten kjerne. Når begrepet *rigpa* benyttes er det det opplyste i mennesket som trår i kraft. I så henseende likner *rigpa* på Jungs begrep: *selvet*¹¹¹ som er målet for individuasjonen. Men *rigpa* er noe mer: Det er det i meg som registrerer og analyserer og som er frigjort fra det emosjonelles grep. Idet et mennesket er fullstendig opplyst, er det også fullstendig oppløst: Det fysiske og det personlige har fullstendig forsvunnet og man er samtidig ett med alt og alle. Som luften vi puster inn. Som vannet vi drikker. En væren i tiden og rommet, men ikke avhengig av tiden og rommet. I denne beskrivelsen av Buddha-tilstanden er vi imidlertid over i det metafysiske, og fanges igjen av begreper som "evighet", "tidløshet" osv..

4.3.1 Ritualets kraft i Cham-dansene og publikums deltakelse

Vanligvis under en teaterforestilling/performance i vår vestlige kontekst sier man ikke høylytt hva man tenker, uten kanskje et par hviskende kommentarer til sidemannen. Den aktive kommentering fra publikum som foregikk under *The Artist Is Present* var svært uvanlig. I mitt feltarbeid i tibetanske eksilområder, i landsbyen Tashi Jong¹¹², i India, hvor jeg studerte tibetansk rituell maskedans, opplevde jeg en liknende publikums-interaksjon. Den

¹¹¹ En refleksjon over *selvet* i Roberts Wilsons sceneunivers behandles av Keld Hyldig i: "The Mystery of The Selv" - Robert Wilson staging of Peer-Gynt, i Nordic Theatre Studies (Hyldig:2006).

¹¹² Jeg har foretatt studiereiser og feltarbeid omkring tibetansk maskedans i landsbyen Tashi Jong, og ved Rewalzar Lake, i Himachal Pradesh, i India, i 1995, 1996, 1998 og i 2005.

buddhistiske mester Padmasambhava, introduserte buddhismen i Tibet på 700-tallet, og redefinerte *Cham*-dansene¹¹³ fra bön-tradisjonen. Historisk sett har dansen sine røtter i indisk tempeldans, tantriske ritualer, bön og sjamanistisk dans fra India, Nepal og Tibet.¹¹⁴

Publikum reiser langveisfra for å overvære dansene, som i Tashi Jong danses i fire perioder i året. Dansene er et ritual, og under feiringen av Padmasambhava, går ritualene døgnet rundt i tolv dager, hvor man danser i opptil seks timer om dagen. Det er fest og høytid på samme tid og lekfolk pynter seg i tradisjonelle festklær. Publikum forklarer omkring maskenes betydning, til dem som ikke kjenner til dette. Ritualene og dansene og musikken gjennomføres, selv om praten er høylytt. Danseplassen utenfor tempelet hvor dansene (i all hovedsak) foregår er fysisk formet som en *mandala*¹¹⁵, en geometrisk figur, som symboliserer det indre makro-kosmos, som er knyttet til ytre kosmiske krefter, og menneskets opplyste sinn. Det kvadratiske feltet ytterst, er grensen mot publikum. I midten av mandalaen en *vajra* (Wyl.: *dorje*) plassert. Et symbol på menneskets uknuselige buddha-sinn. Under noen av dansene plasseres et alter i midten. Publikum er også delaktige i den åndelige praksisen: Om morgenen går de *koraen* og utfører prostrasjoner. I landsbyen Tashi Jong ber befolkningen 500.000 *mantra* under feiringen av Padmasambhava, og bidrar til å virkeliggjøre det kosmiske mandalaens kraft. I den buddhistiske *sangha* (se fotnote 19), i fellesskapet av praktiserende buddhister, er idealet å praktisere *de seks paramita*: ubegrenset godhet, vennlighet, kjærlighet, sympathy, sinnsro og gavmildhet.

Det å se dansene, regnes som øvelse i møte seg selv i dødens *bardo* (se s.55), og dansene er en kollektiv renselse fra dårlig karma. Dansene har blitt til gjennom visjoner og syn, og viser hvordan de opplyste vesener danser i den ikke-fysiske verden. - Ikledd fargerike masker og brokadekostymer er danserne estetisk flotte å se på. Midt under de høytidelige maskedansene, danser Azarakaen(e) sine egne danser, hvor folk ler og morer seg. Klovnene rapper lua fra folk, og kan "slå" etter publikum med en kjepp, osv.. Fra Bhutan kjenner vi at Azarakaen forteller grove vitser med seksuelle undertoner.¹¹⁶

¹¹³ Gar-Cham: *Gar* betegner de rolige og fredfylte dansene. *Cham* er mer ildfulle og kraftfulle danser.

¹¹⁴ Hvert kloster har sin *Cham-Yig*, en manual for hvordan dansene skal utføres. Se f.eks.: Nanci A. Hoetzlein: "Sacred Ritual Dance, The *Gu Tor* Tradition at Namgyal Monastery" (Hoetzlein, 1990).

¹¹⁵ Den mest kjente studie av indo-tibetanske mandalaer er utført av Guiseppe Tucci (Tucci, 2001). Innen tibetansk buddhisme har mandalaene (Wyl.: *kyil khor*) flere funksjoner. (Sand)mandalaene er svært vakre og har kompliserte ikonografiske mønstre med intrikate forklaringer. Hver mandala har sine særegne mønstre, farger og navn, med en ytre sirkel, et innvendig kvadrat og et sentrum.

¹¹⁶ Jfr. masteroppgaven: Tenzin Jamtsho: *Monastic dances in Bhutan. The dance of Padmasambhava's eight aspects at Nyima Lung Monastery*, Bumthang, UIO, 2010.

I det følgende trekker jeg frem noen paralleller mellom publikum i *The Artist Is Present* og publikum i tibetansk maskedans. Jeg peker på det jeg mener er strukturelle likheter, og ikke ideologiske likheter i forhold til tro og religion. Poenget er å si noe om forholdet mellom en performance-aktivitet og publikums interaksjon, hvor de strukturelle premissene var med og skapte interaksjon mellom i vårt tilfelle: Et ritual og publikum. Slik jeg ser det, anvendte og overførte Abramović (for henne) kjente strukturer fra tibetansk buddhisme til *The Artist Is Present*. Disse paralleller kan trekkes opp: Miljøet blant de dedikerte og de nysgjerrige og åpne i *The Artist Is Present* kunne karakteriseres som en type *sangha*, som var preget av samhold, følelsesmessig intimitet, og sosial interaksjon. De dedikerte hadde omsorg for og inkluderte hverandre. Tilbedelse og diskusjoner foregikk side om side. De interaktive performancene skapte avbrudd og avveksling for oss som så på "det ritualiserte fellesskapet", og var til tider underholdende, selv om det også til dels var underlige innslag (som å kle seg naken, oppkast, osv.) Azarakaen, klovnen i tibetansk maskedans, har noe av samme umiddelbare funksjon: Skape avbrudd, få folk til å le, underholde og bidra til at folk holder ut å se på Cham-dansene som varer i opptil 6 timer om dagen.¹¹⁷ Avbrudd og kontraster var altså virkemidler tatt i bruk på begge performance-arenaer, som bidro til å holde på publikums oppmerksomhet.

Abramovićs kvadratiske "a square of light" (MoMA, 2010, vedlegg 1), tror jeg ikke er tilfeldig (men jeg fikk ikke spurt om dette i mitt intervju). Hennes plassering av seg selv og sitteren i midten av kvadratet¹¹⁸, kan leses som en aktivisering av mandalaens kvaliteter. Reisen inn mot individets sentrum: *Rig pa*. Det høyeste spirituelle nivå i mennesket, som også kan beskrives som "lys". Å betegne performance-området som "a square of light" (MoMA, 2010, vedlegg 1), understøtter den symbolske mening, ettersom lyskastere vanligvis sees på som teknisk utstyr i en performance, og ikke en meningsbærende rekvisitt. Abramovićs plassering var en plassering i mandalaens, i ritualets, alterets og kosmos midte.

Men der stopper likhetene i det sosiale liv i *The Artist Is Present*, og Cham-publikummet, da jeg aldri har observert at noen ironiserer over tibetanske maskedansers

¹¹⁷ En indirekte bekreftelse på behovet for avveksling under de høytidelige seremoniene, kom Dalai Lama med i 1996, i mitt intervju med ham i Dharamsala: "Cham is kind of boring. It's a ritual, not ment for entertainment." (Jfr. feltarbeid fra 1996)

¹¹⁸ "Firkanten er blitt kalt indisk arkitekturs perfekte form. Den representerer de fire himmelretningene i rommet og symboliserer det uforanderlige. Sirkelen, på den annen side, representerer tiden og *samsara*, selvets bundethet til materien [...] Grunnplanets firkantete plan er både en geometrisk gjengivelse av kosmos og plan for tempelet.", (Jacobsen og Telle, 1999:127)

innhold og mening. Dette har nok å gjøre med den generelle respekten for at klosteret forvalter en kunnskap og innsikt, som de deler med den tibetanske befolkningen. På MoMA delte ikke alle kunnskapen om hvem Abramović var, og hva performance er. Et første møte med denne kunstformen skapte forvirring for enkelte av publikum: "What is this? Art?" Det interessante var at de dedikerte i køen irettesatte de som var ironiske angående Abramović og performancen. Det ble altså opplevd respektløst å ikke godta performancens tilbud, og sosiale sanksjoner ble iverksatt: Noen snudde fysisk ryggen til de ironiske i publikum. Noe jeg neppe tror ville ha skjedd tilsvarende under Cham-dansene.

Ritual som stedfortredende handling.

På samme måte som et religiøst ritual gjennomføres i største alvor, og deltakerne/menigheten/sanghaen, kan lene seg tilbake og hvile i ritualets kraft, så kunne publikum hvile i at Abramović holdt stand, og at hennes "stillhets-ritual" ville helbrede, forløse og hjelpe. Ritualet tilbyr transformasjonens mulighet. En tankegang Abramović kjenner til: "In every traditional culture, people have used rituals to overcome fear. I have always staged my fears as a way to transcend them", uttalte hun i artikkelen "Walking through walls", av Judith Thurmann, i *The New Yorker* (Thurmann, 2010). Abramović er seg bevisst sin rolle som iscenesetter og en som "kommer gjennom" lidelsen, for å hjelpe sitt publikum:

The sense of purpose I feel to do something heroic, legendary, and transformative to elevate viewers' spirits and give them courage. If I can go through the door of pain to embrace life on the other side, they can, too. (Thurmann, 2010)

Abramović vil gi publikum mot og kraft. Hun er en stedfortreder, sagt i en litt høytidelig vending. Jeg noterte følgende andre dag jeg var til stede i performancen: "Marina "ruler Ground Zero". Det er en dyp følelse av at sløret letter. Det er kun gjennom å akseptere sorgen, smerten og lidelsen av transformasjon kan skje" (Brekke, 2010a). "I was surprised that so many young people came to sit with me!", uttalte Abramović i intervju med undertegnede (Brekke, 2010f), selv om folk i alle aldre var representert: voksne, noen eldre, barn. Om vi ser på Ground Zero som et symbol for New Yorks og USAs store kollektive sår og tap i moderne tid, så blir tilstrømmingen av ungdommer fra New York forståelig. Jeg spør: Tok kunstarenaen på seg den oppgave religionen tradisjonelt har hatt: Som trøster, forløser og veiviser? Hvis vi sammenstiller rituell maskedans *Cham*, hvor vajramesteren (som leder ritualene) er den som handler på vegne av fellesskapet, med Abramovićs "stillhets-ritual", kan vi da si at de to ritualene har noe av samme *funksjon*? (Selv om ideinnholdet er forskjellig). Nemlig ritualets stedfortredende funksjon. Når flere av sitterne i *The Artist Is Present*

uttrykte: "I wanted to say thanks to Marina, for what she has done for me!" (Brekke, 2010b) ledet Marinas performance oss inn mot den stedfortredende tankes arnested. Hennes offer med kropp og sinn, forløste oss som var vitner til hennes standhaftighet. Det gjentagende kroppsritual omskapte kroppen til et rituelst symbolsk formspråk. Vi kunne stole på Marina, som publikum i Cham-dansene kunne stole på vajramesteren og danserne: De gjorde jobben sin. De sviktet ikke. De ble der til ritualet var ferdig og fullført. - Jeg tror dette var noe av nøkkelen til at Abramovićs performance ble en slik dyptgripende opplevelse for mange: "The Artist Is Present distorts the line between everyday routine and ceremony", (MoMA, 2010 vedlegg 1). Abramović utførte ikke et ritual. Hun *var* ritualet: Derfor det "glassaktige" blikket, den urørlige kroppen, i en type frys-posisjon. Det var noe organisk og samtidig noe kunstig over hennes figur, der hun satt på stolen. Hun kommuniserte via ritualets gjentagende rytme. Hennes utholdenhet over tid skapte tiltrekning og kraft. Hadde hun ikke holdt seg så strengt til det ritualiserte kroppsspråk, hadde ikke performancen fått samme effekt. Det krevdes også en overgivelse fra publikums side, og en følelsesmessig innlevelse for å få utbytte av Abramovićs tilbud. De ironiske, de som ikke var villige til å investere noe av seg selv (gjennom tid, oppmerksomhet, empati) ble "stående utenfor". Abramović klarte å appellere til og ta opp i seg *lengselen* etter det spirituelle og transformerende. Eller sagt med Schechner: "We live fundamentally in a paradoxical situation, where we live in a situation where "god is dead", but the impulse for transcendental experiences still remains" (Brekke, 2010e, vedlegg 8). Noe som kom veldig tydelig fram under den enkelte sitting med Marina.

4.3.2 Re-ritualisering som fortsatte etter at performancen var over.

Det sosiale miljø som oppsto underveis i løpet av dagen i performancen, ble fulgt opp etter at lyset ble slukket i atriumet. Når Marina satt alene tilbake, og vi så henne sittende med bøyde hode, samlet vi oss fra flere av de små fellesskapene og gikk sammen ut fra MoMA. Nye sosiale forgreininger oppsto, og samtalene fortsatte omkring opplevelsene, over et glass vin og middag. Selv var jeg del av en gruppe på syv-åtte stykker som etter avslutningen av performancen 31.mai, ville avrunde det hele sammen. Vi var fremdeles inne i opplevelsene, og det ble naturlig å fortsette og snakke om *The Artist Is Present*. Alle i gruppen hadde sittet med Marina unntatt meg og en til. Det kom raskt forklaringer fra noen i gruppen omkring astrologiens påvirkning av særlig performancens siste dag (hvor det var så mye kaos). En som satt med Marina, snakket om at vedkommende så inderlig hadde villet *styrke og hjelpe* henne siste dag, på grunn av de forventede påkjenninger av "Neptun i revers". Flere meddelte seg da omkring eget stjernetegn, hvordan sittingen hadde vært, og vi lyttet til hverandres

forklaringer. Vi var solidariske, empatiske og vennlige (Guiriati, 1996:9). Der var ingen klar start eller slutt på performancen. Vi kan trekke frem Schechners definisjon av at en performance er en prosess, hvor en performance består av en: 1. Proto-performance, 2. Performance, og 3. Aftermath (Schechner, 2002:191-211) Altså et "før" et "underveis", og et: "etterpå". I forhold til *The Artist Is Present* er dette en perfekt beskrivelse av at køståingen før selve performancen, køsittingen, og ventetiden underveis, og de sosiale miljø som oppstod etter performancen var en del av samme hendelse. Vi ble alle en del av denne prosessen. Om vi tok oss tid.

Tre konklusjoner kan dras omkring denne gruppekonstellasjonen: 1. Vi var alle preget av den tidløse opplevelsen, *The Artist Is Present* hadde skapt. Dette bandt oss sammen. Vi var takknemlige, forundret, og syntes vi tatt del i noe overveldende og fint. 2. Innenfor gruppen var individenes tolkninger og opplevelser forskjellige. Vi var uenige om for eksempel begrepet kjærlighet (Jfr. "All is about love"), og vi var ikke villige til å diskutere filosofiske forskjeller ("Emptiness" contra "love"), 3. Gruppen konstituerte og vedlikeholdt noe av det rituelle preget, som var etablert av Abramović, manifestert ved særlig disse to hendelsene: 1. Gruppens selvhelende og selvreparerende ritual, ved at vi holdt hverandres hender, skapte en forsikring om at: Jo, vi er et fellesskap, på tross av våre ulike oppfatninger og meninger. 2. De to ute på gaten som avsluttet ved å stå og se på hverandre (usedvanlig) lenge, ble møtt av aksept av oss andre: Vi hadde alle dyppet sjelene i en annen tidsmodus, og syntes ikke dette var underlig. Denne akten kan sees på som en re-re-performing av Marinas nærvær, og var noe av performancens umiddelbare ettervirkning. Når Cathrine Bell understreker ritualenes kreative aspekt (jfr. s.36) kan disse re-re-performance-ritualene som ble skapt underveis og etter *The Artist Is Present*, føye seg inn under denne tenkning: "Hence, ritual as a performative medium for social change emphasizes human creativity and physicality: ritual does not mold people; people fashion rituals that mold their world." (Bell, 1997:73). Ritualene fra Abramovićs performance, satte i gang nye ritualer i det sosiale fellesskap, som stadfestet performancens meningsinnhold etter at *The Artist Is Present* var over.

Da vår mannlige venn danset bortover gaten som farvel, var det hans individuelle uttrykk for glede og lek. Vi var glade, og vi skiltes som venner. Vel forvisset om at nærværet var noe som vi alle kunne ta med oss inn i hverdagen etterpå (Guiriati, 1996). I intervju med Abramović understreket hun dette: "I wanted to let people take part in the change", og "Many people in the audience, and also the guards, meet and have a group meeting once a month. They meet to keep the experience alive." (Brekke, 2010f). I tråd med observasjonen omkring pilegrimens liv: "For pilegrimen får i ettertid daglige rutiner ny mening for personen selv og

inspisierer til et liv preget av samvær, forsoning og solidaritet med andre mennesker (Guirriati, 1996:9), blir det også en god oppsummering av *The Artist Is Presents* ettervirkning(er). Når Abramović omtaler dette som "the change", er jeg usikker på om det var en forandring, av en annen og større karakter, hun snakket om. Den umiddelbare forandring var lett å registrere: Publikum (og flere av vaktene) kom igjen og igjen for å forsøke å få sitte med henne. Det kunne neppe vært meningen fra starten av, hverken fra Abramovićs side eller de som ble "hekta" på å sitte med henne. Med andre ord var dette en type forandring som oppstod i kjølvannet av *The Artist Is Present*. Hva sittingene med Marina betydde for den enkelte er en stor, og kanskje umulig oppgave å komme helt til bunns i. Heldigvis. Det er det som gjør det så spennende å fortsatt kunne dvele ved erfaringene. Som Schechner uttrykte det: "Marina Abramović is a great performer. For sure, the performance gave me food for thought!" (Brekke, 2010e, vedlegg 8). Under kapitlet: "Å sitte med Marina" (s.102), undersøkes *The Artist Is Presents* virkningshistorie ytterligere.

4.4 Lek med ritualer og konvensjoner

Ralph Yarow (red.) skriver i boken *Sacred Theatre*, følgende om det hellige og hva definisjonen av det hellige teateret kan være:

The sacred may helpfully be approached as a form of personal and social difficulty, a not quite fitting-in, un sentiment déntangé. It also helps to establish that although the focus of the book may be on the otherness, it is an otherness which nevertheless has to do with bodies, with social relations and forms of behavior, which operates from within-although also on and across borders of- being in time and space. Theatre in fact, in one sense can be seen as precisely the confrontation of these temporal, spatial and ontological limits. (Yarrow, 2007:33)

Det åndelige preges av "et både og", i følge definisjonen overfor: Det hellige handler om det vanskelige, det som ikke passer inn, det som er annerledes, det som erfares gjennom/i/utenfor sosiale relasjoner. "Det hellige" går på tvers av grenser, og er virksomt, i både tid og rom.

Teateret befinner seg ifølge Yarow i et slikt grenseland. Med andre ord er der også ontologiske likheter og sammenhenger mellom det spirituelle og teateret. Performance-begrepet kaller frem et nytt analytisk vokabular, sier Cathrine Bell i forhold til å studere riter. Det non-verbale, det sanselige, det fysiske aspekt og det emosjonelle får plass:

The active imagery of performance has also brought the possibility of a fuller analytical vocabulary with which to talk about the non-intellectual dimensions of what ritual does, that is, the emotive, physical, and even sensual aspects of ritual participation. (Bell, 1997:73)

Når Abramović iscenesetter det jeg kaller hennes ikonografiske bilde av seg selv i *The Artist Is Present*, mener jeg at hun ved hjelp av repetisjoner viser til religiøse ritual. Men det er også lekens perspektiv som åpenbarer seg som en mulighet. For: Hvilket autentisk, opprinnelig

ritual finnes hvor et menneske sitter på en stol og tar imot folk i bortimot tre måneder, for så å bare se på den som kommer? Ingen, så vidt meg bekjent. Men det performansen hentet frem i publikum var ulike *assosiasjoner*: Assosiasjonen til å få audiens hos kongen eller dronningen. Ved slike audienser kan publikum aldri sitte så lenge de selv ønsker. Det defineres alltid av kongen, dronningen eller guruen, og av den sosiale konvensjonen, hvor det også er vanlig å bringe eller en eller annen form for gaver. Schechner uttalte:

So: I felt there was a lack of irony, the irony wasn't there. The emperor – yes, but what about my new clothes, they are not there... She was an emperor in all her clothes. - I'm always a bit suspicious. Everything was about admiring her dress. And people talked about it. So: it was a kind of "Museum-fixation", and a "Moma-fixation". (Brekke, 2010g, vedlegg 8)

Med andre ord var Schechner ironisk. Den andre assosiasjonen ble også skapt: Assosiasjonen til å møte sin religiøse mester jfr. hinduismens -og buddhismens *darśana*. I Abramovićs performance var spillereglene snudd opp ned, ettersom ansvaret for spillets varighet lå i hendene (eller blikket) på sitteren, ikke hos Abramović. Hun styrte inn - og utgangen av ritualet ved å bøye hodet ned når noen gikk, og rette hodet opp, og rette blikket mot den som kom for å sitte med henne. Ved første øyekast kunne det synes som om sitteren var den som besittet spillets suverene posisjon, fordi han/hun hadde valget. Men valget var tyngende, og krevde ansvarlighet. Og var på en måte vanskeligere enn Abramovićs valg: For hun skulle og måtte sitte på stolen, og behøvde ikke forholde seg til noen valg i forhold til varigheten, annet enn museets åpningstider. Sitteren opplevde stresset: "Hvor lenge skal/klarer jeg å sitte?" Sitterens posisjon var med andre ord preget av usikkerheten: Vedkommende hadde kanskje aldri deltatt i en performance før, og ante ikke hva som skulle skje, og hvordan han/hun ville komme til å reagere. Abramović var sterk, trygg og trenet: Hun visste hva hun gjorde, og har utforsket relasjonen til publikum mange ganger før. Hun hadde regien. Hennes posisjon var altså allikevel den sterkeste. Det rituelle ved Abramovićs posisjon, var således også å besitte makt. Det er i utgangspunktet et maktforhold mellom guruen - "den som vet", "den som har noe jeg ikke har", og jeg, som søker råd og veiledning, den som får audiens. Også i dette spenningsforholdet ble kontakten, og publikumskontrakten (mellom sitteren og Marina), etablert. Ut fra dette perspektiv er det interessant å se, at om Abramović lekte med den rituelle formen, og med et rituelte formspråk, var det ikke opplagt hva utfallet av ritualet skulle bli.

Krogseth konstaterer at mennesker i nyreligiøse miljø ofte preges av en hang til å søke tilbake til egne røtter. Jeg vil da fremheve hvordan vestlige kunstnere i vårt århundre i stor grad har hentet inspirasjon fra riter og tradisjoner - i andres kulturer. Vestens kunstnere har ikke villet tilbake til *egne* røtter. Nei, kunstnerne søkte og søker mot Østen, mot "den

andre"¹¹⁹. I dette ligger en åpenbar mulighet for overflatebehandling av kultur og ritenes innhold, og ikke dybdekjennskap. Det kommer fort til en romantisering av "ritualer", "buddhisme", "hinduisme" og andre folkeslags trosforestillinger og leveveier (Jfr. Innes). Friheten, som vestlige kunstnere har lengtet etter, kommer til uttrykk i kunsten gjennom det jeg vil kalle å *leke med* konvensjoner, riter og tradisjoner. Det er få eller ingen kunstnere som hevder at de *gjør* et ritual, i tradisjonell forstand. På mitt spørsmål om Abramović anså seg selv som en spirituell lærer, protesterte hun: "No, no I'm not a spiritual teacher. I'm an artist. That is two completely different things" (Brekke, 2010f) Altså: Kunstneren kan godt iverksette ritual-liknende praksiser, men vil ikke defineres inn i en religiøs kontekst.

The Artist Is Present igangsatte refleksjoner, opplevelser og erfaringer som kan sammenliknes med møtet mellom en spirituell lærer og en student, en helbreder og en trengende. Det var i utgangspunktet en type maktrelasjon hvor overgivelsen og tilliten til personen som "gir noe", til den som "trenger noe", er en grunnleggende sosial premiss. Hvordan den enkelte forholder seg til dette utgangspunktet vil variere og resultatet være ulikt. I *The Artist Is Present* hadde noen en nesegrus beundring for Marina. Andre føler seg truet, provosert. Atter andre følte enhet, samhold med de andre i køen, som beskrevet tidligere. Som Abramović uttrykte i intervju med meg: "Everybody project themselves into the piece" (Brekke, 2010f). Abramović er med andre ords svært bevisst sin rolle og posisjon som performancekunstner. Hun har et tilbud. Ja, hun er tilbudet selv, og byr på seg selv med sitt kroppslige nærvær, oppmerksomhet, trofasthet (publikumskontrakt) og tid. Dette mener jeg er den grunnleggende performative kvalitet hos Abramović. Hva mer kan man som publikum ønske seg? Er det ikke nettopp den fulle dedikasjon og hengivenhet vi som publikummere ønsker oss av kunstneren, kunsten og kunstverket? Kan ikke dette kalles nærværet i teateret?

Slik jeg ser det, er det riktig å kalle *The Artist Is Present* en spirituell performance. Dette fordi så mange av virkemidlene og konvensjonene som ble benyttet er velkjente fra religiøse ritualer, slik som: Det ritualiserte iscenesatte kroppsspråket fra Abramovićs side (Ved å sitte direkte foran individet, og å holde blikket, slik en *lama*, en *guru* vil gjøre), bruken av "stillheten", som ofte knyttes til meditasjon, den ritualiserte køståingen, og de mange publikumsuttalelsene om transformative og spirituelt konnoterte opplevelser. Performansen er et ypperlig eksempel på at teater og performance beveger seg (fritt) over flere grenser for hva som er hva, som sitatet fra Ralph Yarrow innledningsvis viste. Det er når teateret og performance viser oss veien til det tidløse, det numiøse (lat.: *numen*: guddom, guddomspekt)

¹¹⁹ Jfr. Said's kritikk av vestlig kulturs Said, E. (1978) *Orientalism*.

at vi tar i bruk det metaforiske språket. For da strekker ikke intellektets vurderinger til, og vi må overgi oss til de rom i oss selv som er større enn intellektets lille hjørne. Vi er rykket ut av vår daglige rytme og kan gi oss hen til mysteriet.

Abramovićs bevisste holdning til å bruke seremonien-eller ritualet, for å *likestille* det dagligdagse og det seremonielle (MoMA, 2010 vedlegg1) medførte at hun ikke ønsket å sitte på et podium/en forhøyning som guruen, eller dronningen/kongen ofte gjør. Sitteren satt på samme plan på gulvet, ansikt til ansikt med Marina. Begge parter var utsatt for usikkerheten og sårbarheten for hva som kunne skje. Når Abramović uttalte i intervju: "This performance has learned me the most!" (Brekke, 2010f), så forstår vi at hun hadde måttet avkle sine følelser for at spillet skulle være reelt også i forhold til modernismens krav: Det autentiske. Avkledningen har skjedd: Derigjennom har Marina fått lærdom og innsikt. Også derfor kan *The Artist Is Present* tolkes som del av hennes egen spirituelle reise, hvor selverkjennelsen står i sentrum av denne reisens mål. Pilegrimen og Marina blir en og samme sak.

4.4.1 Modernitetens dronning og den postmoderne risikoen ved å spille

Når man leker er flere ting på spill, samtidig. Dermed oppfattes spillet forskjellig, alt etter hvem medspillerne er. Det var ikke selvsagt at alle kom til å følge Abramović oppfordring om å sitte i stillhet med henne. Abramović hørtes litt skuffet ut i intervjuet da jeg spurte om hva hun syntes om at folk "tok av" og gjorde egne performancer foran henne på stolen. Hun svarte: "This was peoples ego popping up. And that wasn't intended at all from my side. I had invited people to sit in silence with me" (Brekke, 2010f). Med andre ord kan Abramović muligens ha trodd at de signaler hun ga var entydige: At hun selv satt vedvarende på stolen, kledd i en vakker kjole, inntok en skulpturell posisjon, festet blikket på den som kom, skulle signalisere at hun gjennomførte det jeg har kalt et "stillhetsritual". Med andre ord: Abramović lekte ikke. Hun var tro mot avantgardens ideal om autenticitet. Men publikum lekte. Med henne. Med konvensjonen. Med ritualet. Også Schechner fikk lyst til å leke:

I had some kind of rebellious thoughts: I want to come in one day, with a mask and sit down and say with a sign saying: "Artist Is Pleasant!" And the next day I would come in dressed as a farmer, with a sign saying: "Artist Is Peasant!", and so on... So: I felt there was a lack of irony, the irony wasn't there. (Brekke, 2010g)

Mange av publikummerne som satt med henne var unge mennesker, noe som var en overraskelse for Abramović (Brekke, 2010f). Selv er vokst opp under Titos kommunistregime, og har i tillegg en solid ballast både fra den ortodokse kirke og også tibetansk buddhisme. Alt dette preger hennes strukturelle, rituelle og disiplinerte tilnærming til kunst. Unge mennesker av i dag har vokst opp i den postmoderne tidsånd, hvor grenser for hva som

er rett og galt, identitet, religiøsitet, ikke er klart og enstydig definert. Ironien og pastisjen er en inkorporert mulighet, på linje med det seriøse og "autentiske". - Abramović satt på modernitetens trone. Publikum kom og gikk som de ville, så lenge de ville, og tolket invitasjonen til å sitte på den tomme stolen - som de ville, på sine egne premisser. En kvinne kledde av seg foran Marina og var naken - hun ble fjernet av vaktene, til ville protester fra publikum som ropte: "Let her sit!", uten at Abramović foretrakk en mine (Brekke, 2010, c). Flere av sitterne var utkledd og/eller gikk inn i en type rollespill: En kvinne var kledd i hvit brudekjole og slør, en kvinne var pyntet med blomsterkrans i håret, en mann kledd i sort dress og slips (han fridde til Abramović), en mann var kledd i en rød kjole, maken til Abramovićs. En annen mann var kledd i SM-utstyr med lærdrakt og pisk. Særlig sistnevnte vil jeg karakterisere som en som var tro mot postmodernismens "gi faen-ideal": "Ingen styrer eller kontrollerer meg. Jeg styrer verden, ikke du!" Med andre ord kan innslagene også tolkes som en protest mot Marina. En type maktkamp. I en mildere og positiv variant kan vi si at den postmoderne tidsånd gir *valgfrihet*. Signalene individet gir gjennom klesdrakt og "image" er tvetydige og mangefasetterte. Også derfor var heller ikke Marinas påkledning entydig.

Den ytre identiteten signalisert gjennom klesdrakt og væremåte, kan tolkes som den siste skanse identiteten har mot det som også kan karakteriseres som det postmoderne *valgpress*: "Jeg er ikke sånn. Jeg er slik!" Sitteren måtte markere hvem han/hun er, og demonstrerte det gjennom klesdrakten. Vårt vestlige samfunns fokusering på mote og identitet gjennom klær kan sees på som en dyrkelse av "identiteten". Det å definere seg selv gjennom sin "stil", kan sees på som at en helliggjøring av identiteten finner sted (Krogseth, 1998), innenfor et utvidet religionsbegrep, hvor det som det som er svært viktig for individet er "religionen". Dette synet på religion finner man opprinnelig hos religionssosiologen Thomas Luckmann, og Peter L. Berger, som snakker om "The Invisible Religion" (Luckmann, 1963). Dermed kan det hellige for eksempel være lidenskapen til fotball. Fotballen får samme fokus og funksjon som religion, og blir et "alt" for individet. Knytter vi så an til Schechners teorier omkring "the fan" og "the web", vet vi at performativitet er et viktig element, også innenfor fotball. Det utvidede teater- og performance-begrep, og det utvidete religionsbegrep, har med andre ord iscenesettelsen som minste felles multiplum.

Ambivalensen omkring publikums identitet, sett utenfra, oppsto etter min mening spesielt da to personer som satt med Marina, var kledd i "typisk religiøse drakter". Var de "ekte", eller ønsket de bare å spille og leke med konvensjonene? En kvinne var kledd i niqab (muslimsk hodeplagg hvor ansiktet er tildekket). En mann kledd som munk i en hvit kjortel. En annen satt med presteskjorte (Se vedlegg 2). Ambivalensen til disse publikummerne

oppsto på grunn av hendelsene som hadde gått forut: Kvinnen som kledde seg naken, lukten av avføring, papirarkene som ble kastet ned fra en av trappeavsatsene, mannen som kastet opp innenfor performanceområdet. Det var skapt en uro omkring at ikke alle hadde respekt for performansen. (Som den oppmerksomme leser vil ha merket seg er jeg altså ikke tilhenger av forklaringer som "Neptun i revers"). Flere pyntet seg da de skulle sitte med Marina. Det tolket jeg som et uttrykk for forfengelighet, og som et sosialt ritual, for å vise respekt.

At flere i *The Artist Is Present* grep til å spille og å leke som en løsning på det jeg har kalt den postmoderne tidsånd gir *valgfrihet* og det postmoderne *valgpress* er ikke rart. Det var en nødvendighet. Vi rører ved teaterets og det performativets kjerne: Det er gjennom å anskueliggjøre gjennom kroppen, at vi kan håndtere og bearbeide stress og uttrykke vår frihet på kreative måter. Slik kan vi integrere følelsen av å ville vite noe om oss selv, en visshet om at vi kan forme vår identitet og våre liv. Det er dannelsen av vår identitet og grenser som står på spill. Som Abramovičs performancer så tydelig gjennom hele hennes kunstnerskap har vist oss: Spillet og iscenesettelsen er en dyd av nødvendighet. Om spillet er "ekte" eller "falskt", spiller mindre rolle, slik jeg ser det. Det er ved å spille og å spille ut at vi vet hvor våre egne, og andres grenser går. Slik får vi mulighet til å ta stilling til, til å vite og til å erkjenne.

4.4.2 Liminalitet og communitas

Både Turners begrep liminalitet og likeså begrepet "betwixt and between" (Videreutvikling av Arnold van Genneps liminalitetsbegrep), er anvendelige begrep på den prosess som var et særtrekk fra start til slutt i *The Artist Is Present*. Som utdypet tidligere er liminalitet et begrep knyttet til stadiene i mellom ulike faser av livets store omveltninger. Ambivalente tilstander, både av sosial, emosjonell og bevissthetsmessig karakter, hvor individet og til dels kollektivet svever i det uvisse. I følge Turner oppstår communitas spontant i alle type sosiale miljø, og fungerer som "a social antistructure". Jeg har tidligere innført begrepene det store fellesskapet og det lille fellesskapet. Det lille fellesskapet kan likne på begrepsinnholdet i communitas ettersom Turner beskriver de spontane relasjoner som oppstår innad i en sosial gruppe. Turner skiller mellom spontane, normative (etablerte), og ideologiske communitas (Turner og Turner, 1978:252). Likeledes kvalitetene: "[...]which combines the qualities of lowliness, sacredness, homogeneity, and comradeship" (Turner og Turner, 1978:250). Jeg vil tilføre at dedikasjon, tillit, og innsats er nødvendig både for å få et sosialt utbytte, og for å knekke kodene i det religiøse (sam)spill eller det teatrale (sam)spill, og for å kunne gå dypere inn i hva det religiøse, det spirituelle og hva teateret, kunsten og - performancer kan bety. Begrepet "betwixt and between" fra Turner er en god beskrivelse i forhold til usikkerheten, det liminale

aspekt, i køen i *The Artist Is Present*, med hensyn til sosial status (Hvem ble inkludert i det sosiale liv i køen?), det økte stresset og presset da dørene åpnet og alle stormet inn til forskjellige køer for å kjøpe billetter (Får jeg billett? Hvilken kø skal jeg i etterpå?). Det var en konstant prosess av inkludering og ivaretaking i de små fellesskapene, og kaos i det kollektive (da folk løp over gulvet og spurtet opp trappene). Basert på empirien i *The Artist Is Present* mener jeg at konkurranseaspektet også kan inkluderes i liminalitetsbegrepet: Når kaoset var til å ta og føle på og usikkerheten var størst, slo overlevelsesinstinktet inn i køen og fikk hjelp av konkurranseinstinktet: "JEG skal nå frem!" Mange ble helt klart forbigått gjennom at flere løp over gulvet, og opp trappen, ettersom vaktene ikke passet på dette området. Denne aggressive atferden var ekskluderende og kommenterte *The Artist Is Present* på en ironisk måte: ""Present", ja vel?" Det medfølende, det idealiserte, være-i-nået-lengselen ble erstattet av rent konkurranseinstinkt. Det var ikke "flow"¹²⁰, det var go! At den enkelte faktisk måtte fysisk "kjempe seg frem" i køen for å få sitte med Marina, påvirket den enkelte til å skjerpe sansene. Det er vanskelig å si eksakt hvordan dette påvirket opplevelsen av å sitte med Marina, men at emosjonene ble vekket (Glede, forventning, irritasjon) var det ikke tvil om. På tross av den til tider aggressive konkurransen for å nå frem, var det flere svært sympatiske trekk i *de små fellesskap* i køen: Når jeg selv var helt forvirret om hvordan køsystemet fungerte ble jeg to ganger hentet inn av mine venner som mente det var rett og rimelig at vi hørte sammen på samme sted i køen. Dette var rørende for meg som hadde reist så langt og var alene, og jeg følte meg godt ivaretatt. I disse motsetningsparene lå noen av drivkreftene hos publikum: Aggresjon og "Presence", og: hengivenhet og "Presence".

I Marron Atrium, roet det hele seg da alle fant sin plass i køen langsmed det markerte kvadratet. Gnisninger oppsto imidlertid mellom disse de dedikerte og åpne og nysgjerrige, på den ene siden og de ironiske og likegyldige. Kommentarer à la: "What's that! Sitting on a chair for 3 months - yeah that's something! Ha!" (Brekke, 2010b) ble tett etterfulgt av et forsvar av Marina: "She has a very high level of consciousness!" (Brekke, 2010b), sagt i en irettesettende tone, fra en av de dedikerte. Ettersom det var så tettpakket med folk var det umulig å ikke høre ordvekslingene, som fungerte som en dynamisk og selvbekreftende prosess på de etablerte små fellesskap. Det forsterket samholdet hos oss som satt og ventet. Noe som sikkert nok (?) økte samholdet blant de ironiske og likegyldige, ettersom jeg så noen forlate performansen etter å ha blitt irettesatt. De timelange køene økte konkurranseaspektet, særlig 31.mai, da publikum skjønte at snart var det hele over.

¹²⁰ Mihály Csíkszentmihályi term, omtalt i boken: *Flow: The psychology of optimal experience*, 1990.

I *The Artist Is Present* foregikk det jeg vil kalle meningsforskyvninger og *menings-smitte* mellom i utgangspunktet ukjente mennesker og mellom de små fellesskapene. De små fellesskapene av *de dedikerte* og *de åpne og nysgjerrige* var preget av *flyt*, av *flux*, og mennesker som i utgangspunktet ikke hadde noe med hverandre å gjøre, sto og satt sammen i kø i timevis og dagevis, gjorde at smitteeffekten oppsto. Et spennende kunst-spiritueelt-kreativt fellesskap var et av særtrekkene i dedikert-køen. Flere var kunstnere og/eller genuint kunstinteresserte. Inspirasjonen fra fellesskapet ga seg utslag i at flere som i utgangspunktet sa: "I just want to try, and see what happens!" (Brekke, 2010b), neste morgen kunne fortelle at de hadde sovet ute på gaten fra midnatt og nå *skulle* de klare det. Den åpne og nysgjerrige var blitt inspirert og motivert, og forvandlet til en dedikert i løpet av dagen.

Det store fellesskapet bar mange motsetninger i seg. Nest siste, og særlig siste dag, ble en manifestasjon over mangfoldet, som lå i det jeg vil kalle gruppens totale energipotensial i form av motsatte interesser: Stresset lå i luften fordi det ikke var så mange flere som kunne håpe på å få sitte med Marina, TV-teamene banet seg vei mellom folk, sittingene med Marina var styrt av vaktene, som kom inn og varslet når fem minutter var over. Kjendisenes tilstedeværelse understreket og økte den sosiale rangering og status. Alle sub-grupper gikk til slutt i oppløsning av kaoset og smeltet sammen i *det store fellesskapet* ved avslutningen av performancen. TV-teamene og performance-kunstnerne fra 6.etg., brøt tabuet ved å gå inn i kvadratet/"mandalaen", og i det samme brøt det høytidelige ritualet sammen. Det oppstod kaos. Stresset fikk en utløsning gjennom Abramovičs egne følelsesmessige reaksjoner, da hun løp rundt og gav klem til flere. Rollen som "The Artist" var over. Nå kunne hun gi seg over til egne følelser og være seg selv. Og publikum brølte! I taktfast klapping og rop som varte i over ett kvarter, gikk vi fra det rituelle innadvendte rom, til feiring av "Performance-Dronningen"! Kathrin Bells inkludering av festivaler og feiringer definert som ritual, var betegnende for *The Artist Is Presents* jublende avslutning.

4.4.3 Ekte samhold, segregering og status

Richard Schechner etterlyser de ekte sosiale miljø i dagens samfunn:

It is hard to bring a real community. Hard to bring the heat of a community. People tend to use inter-media things, that's what it means: Not face to face connections. So that lead to a kind of conservatism. (Brekke, 2010e, vedlegg 8)

Schechner snakket endel om mangelen på "the heat of a community", som betegnende på vårt samfunn i dag, og som leder til en type konservatisme også i forhold til kunsten. Lengselen etter den sosiale varmen kan anvendes som en forklaringsmodell på hvorfor såpass mange

søkte seg til *The Artist Is Present*.¹²¹ Varmen i det menneskelige fellesskap var nettopp det som karakteriserte subgruppene: De dedikerte, og de nysgjerrige og åpne. Kommentaren: "This is like a pilgrimage!" kom i køen blant de dedikerte. Andre uttalte: "This is like a family" (Brekke, 2010b, 2010c): "Flere av de som nikket anerkjennende hadde tidligere forsøkt å få sitte med Marina. Det hadde vokst frem en dedikasjon, en vilje og et pågangsmot som gjorde at de dag etter dag oppsøkte de lange køene, og forventningsfullt håpet å nå frem til målet: Å få sitte med Marina. "To sit with Marina", ble fremsagt med ærbødighet, likeså spørsmålet: "Did you sit with her?" Det utviklet seg et usynlig og uuttalt hierarki, hvor den som hadde sittet med Marina, hadde fremste uttalelsesrett: Da visste man hvordan det var å sitte med henne, og de visste mer om hva performansen handlet om. De som håpet å sitte med henne var inkludert i de dedikertes flokk, men vi som enda ikke hadde sittet med henne, kunne ikke uttale oss om hvordan det var å sitte med henne, for vi visste jo ikke hvordan vi selv ville reagere. Den underliggende oppfatning, at da visste man ikke helt hva selve performansen handlet om, ble uttalt direkte som en negasjon: "Oh, if you sat with her, you would have totally changed your views, and you would know!" (Brekke, 2010c). De som fikk sitte med Marina hadde høyest status blant de dedikerte og de nysgjerrige og åpne: De forsto noe mer og noe annet enn vi som ikke hadde sittet med henne. De hadde en kunnskap og viten de delte med oss andre, som forsterket håpet om å få sitte med henne. Slik ble sosialt hierarki og status konstruert. Umiddelbart kan det tolkes dithen at flere hadde laget seg en ide om at det å sitte med Marina var ubetinget positivt. Hva med kvinnen som bare satt to minutter og som nærmest løp ut fra performance-arenaen da gråten presset seg på. Jeg lurte på om hun ikke klarte mer, eller ikke ville sitte i rampelyset lenger? Var det vonde og triste følelser som veltet opp i henne? Eller ble hun så overveldet av følelser av positiv karakter, men ville ikke vise det for alle, så hun stakk av? (Noen sitters fortalte nemlig at de gråt-av glede under sittingen) Hvordan hadde hun det i etterkant? Føltes det hele som et nederlag, eller var hun stolt og glad over at hun satt med Marina, om enn kort tid? Poenget med å se på dette eksemplet er at innenfor det som av noen ble oppfattet som en spirituell opplevelse, for andre en pilegrimsreise, var det i det ytre, tilsynelatende noen som "lyktes", og hadde positive opplevelser, og andre "mislyktes". Enten ved at vi ikke nådde frem, eller (muligens) ikke likte å sitte med henne. Hadde de da "forstått hva performansen dreide seg om"?

En kvinne utalte også underveis: "You have to be mature enough, for handling this!"

¹²¹ En parallell til ønsket om tilhørighet, og at man kan finne denne i samtidskunsten er beskrevet hos Boel Christensen-Scheel i artikkel: "A Place In Your Heart. Aspects of situatedness and de-situatedness in current practice and theory", i *Nordic Theatre Studies* (Scheel, 2006).

(Brekke, 2010b). Dette var sagt under en av sittingene som var emosjonelt intens, hvor både sitteren og Marina gråt. Diskusjonene mellom oss i publikum foregikk med like stor intensitet og slik jeg forsto utsagnet overfor var dette ment som en anerkjennelse av Marinas (åndelige) innsikt, som medførte at flere av de som satt med Marina gråt. De ble forløst følelsesmessig av hennes blikk og nærvær. Utsagnet: "She has a very high level of consciousness!", tolket jeg i samme retning. En annen i publikum kommenterte: "Marina had a terrible childhood, so this is healing for herself, too." Med andre ord ble også det terapeutiske ved sittingene poengtert: Marina hadde behov for sitteren og fikk hjelp av de som kom og satt med henne. Marinas sårbarhet og menneskelighet trukket frem og sitteren kunne uttrykke sympati og forståelse for hennes skjebne. "Without the audience, there would have been no performance" (Brekke, 2010f) sa Abramović anerkjennende til publikums rolle under performansen.

4.4.4 Om kunstnerne og det kreative fellesskap

Turners begrep *marginalitet* (Turner og Turner, 1978:251) er anvendelig i forhold til flere av publikum blant de dedikerte og de nysgjerrige og åpne. De marginaliserte sier Turner, er outsiders i samfunnet generelt, de er kritiske til "systemet", og her finner vi bl.a. kunstnere, forfattere, filosofer. Flere som satt med Abramović var kunstnere, eller tilhørende "frie yrker": designere, reklamefolk, forfattere, studenter dokumentert bl.a. i boken 75 (Blancas, 2010) og bekreftet i min spørreundersøkelse. Om ikke alle i køen var kunstnere, var flere kreative i yrkes-og levevei, og mange var ungdommer/unge, selv om mange alders- og yrkeskategorier var representert. Formålet i denne masteroppgaven har ikke vært å gjøre en sosiologisk undersøkelse av sub-grupper i publikum, men jeg har allikevel noen tanker omkring at såpass mange brukte så mye tid (mange dager) i performansen:

Det er ikke overraskende at mange kunstnere oppsøkte *The Artist Is Present*, ettersom Abramović er kjent og omtalt innenfor kunsthistorien. For noen er hun et "performance-ikon" noe Schechner også påpekte i intervju med undertegnede (Brekke, 2010e, vedlegg 8). Også fordi hun fortsatt holder på med performance, som de fleste kunstnere fra 1960-tallet ikke gjør i dag. Flere avantgardekunstnere kjent fra 1960-tallet satt med henne i *The Artist Is Present*: Ulay, Tehching Hsieh, Joan Jonas, og gav performansen et preg av både nostalgi og stjerneglans. Andre som så på, uten å sitte med henne var f.eks. Schechner, og Lady-Gaga.

Det sosiale miljø i *The Artist Is Present* fortalte også noe om sammenhengen mellom kunst og spiritualitet: Om ikke alle i publikum var kunstnere, delte flere av de dedikerte og de

åpne og nysgjerrige en interesse for kunst og spiritualitet og et "alternativt" levesett¹²², hvor det er vanlig å være freelance eller deltidsarbeidende. Kunstnere lever gjerne *for* kunsten, men *av* andre inntektskilder. En mer overordnet refleksjon, kan være å se på at det å bruke tid på kunst har både med faglig utvikling å gjøre, men denne aktiviteten inngår også som del av en personlig utvikling. Ikke nødvendigvis i psykologisk forstand, "at kunsten leger sjelelige sår", men snarere vil jeg påstå, - (noen for kunstnere) i åndelig forstand, at kunsten representerer "noe annet". Kunstens funksjon i vårt vestlige samfunn har på noen måter tatt over det sublimes (Lat.: *sublīmis*) funksjon og representerer "the noble, the splendid, and the terrifying" (Kant, 1764). Når Turner definerer gruppen *inferiority* (jfr. s.41) å være de som er utenfor maktstrukturene i et samfunn, kan kanskje kunsten og kunstnere og knyttes inn mot denne kategori: Kunsten marginaliseres i det kapitalistiske samfunn, unntatt når en kunstner har nådd ære og berømmelse - og kapitalkraft. Kunstens symbolske kraft og mening får først nytteverdi for det kapitalistiske system når berømmelsen og kapitalverdien er satt. Før det stadiet eventuelt nås, fungerer kunstproduksjonen som en type understrøm i samfunnet: "Men i kraft av sin kraftløshet henter de underlegne sin styrke." (jfr. s.41). Slik skapes samholdet, men også konkurransen om å nå opp og frem, også blant kunstnere.

Det å få seg selverkjennelse og ny innsikt gjennom kunst, vil jeg påstå er en etablert idé blant vestlige kunstnere. Mange kunstnere vil være kjent med å gjøre prosjekt som utfordrer dem selv, både mentalt og fysisk. Stereotypen "den frie kunstneren" gir også kunstneren større spillerom sosialt sett: Derav friheten flere (kunstnere) tok seg da de satt med Marina og fant på egne performancer. Marina fikk stor hjelp av i sitt publikum til å skape de motsetninger og spenninger som var nødvendig for at vi som publikum skulle holde ut å se på forestillingen i time etter time: Det var når sittingene var emosjonelle, annerledes og brøt grensene, det var mest spennende å se på. *The Artist Is Present*, ble skapt av sammensmeltingen av publikums interaktivitet gjennom diskusjoner, gjennom sitterens påfunn og reaksjoner, og Abramoviés standhaftige innsats.

¹²² Eksempelvis forklarte en 24 år gammel kvinne (som studerte akupunktur og deltok hver morgen på meditasjon), hvordan unge i New York finansierer høye husleier: Uten fast bopel, flytter mange fra venn til venn og deler husleien. Selv hadde hun gjort det samme, og tok imot folk hvis det trengtes.

4.5 Å sitte med Marina

4.5.1 "Marina transforms some rare energy"

Underveis i *The Artist Is Present* observerte jeg det jeg vil kalle kvalitativt ulike typer nærværstilstander. Jeg anvender både egne og andres beskrivelser i det følgende:

- En mann (28?) har sittet med Marina, og deler med oss sin opplevelse; forteller han så energien rundt Marina; Energisøyler steg opp fra henne og rundt henne.
- En kvinne i køen sier hun opplevde at: "Marina drifted away". Noen sier: "People must be ready for this energy!" "She transforms some rare energy", "medium transformers". Jeg er ikke sikker på at jeg forstår hva folk mener med det de sier, og vil ikke spørre for å forstyrre, men noterer det ned. Ingen fortellinger er lik, men alle er enige om at noe skjer. Noe vi ikke kan sette ord på. Kanskje det er derfor ordene spriker i alle retninger?
- En mann (45?) i oransje klær går inn mot Marina med blikket hevet mot "himmelen", hendene litt foran og ut fra kroppen, og åpne håndflater. Likner en ikonografisk fremstilling av Jesus. Han "svever" over gulvet, skjelver i kroppen. Han er i omtrent samme tilstand etter å ha sittet med Marina. Jeg lurer på om han er dopet, eller bare "litt gal"?
- En ung jente(16?) sitter anspent foran Marina. Etterhvert gir hun seg over til situasjonen, og slapper av i hele kroppen. Når hun går gjør hun en hilsen mot pannen (håndflatene mot hverandre mot pannen). En buddhistisk/hinduistisk hilsen, et religiøst repertoar og kroppsspråk flere benytter seg av. (Brekke, 2010b, 2010c)

Det er mange måter å nærme seg disse beskrivelsene på. I denne sammenheng går jeg ikke inn på å klassifisere opplevelsene overfor innenfor noen bestemte religiøse retninger men spør rett og slett: Er det mulig å si noe i vitenskapelige termer om hvilke fenomen de ulike sitterne kan ha erfart? Ordene "energy", "medium", "transformation", "healing", "very high level of consciousness", og flere tilstøtende ord dukket stadig opp i betraktningene rundt Marina. Flere tok i bruk et religiøst inspirert kroppsspråk (*håndmudras* = symbolsk håndbevegelser) fra buddhismen og hinduismen, og andre viste sin tilbedelse med et himmelvendt blikk osv.. I intervju på e-post refererte John med flere, til guruer og religiøse ledere:

I felt as if she could read my mind. I knew that it was a crazy thought but it still somewhat telepathic. I remembered the living Hindu Saint Amma Chi and how the masses line up to receive darshan with her along with a hug. Similarly, Marina felt like she was hugging me with her eyes. (Brekke, 2010d)

John, og mange med ham knyttet sin sitting til en spirituell og åndelig opplevelse og erfaring, med telepati og kjærlighet som ingredienser. Beskriver av indre reiser, som kan minne om sjamanistiske indre visjoner og reiser, hallusinasjoner, persepsjons og synsforandringer:

I forgot that I was even sitting in front of her. I entered a state of astral projection, or maybe an OBE, whatever you wanna call it- I began to lift up and float around the MOMA. I went up high towards the ceilings and looked into the next floor up from the middle above the atrium. After coming back into my seat, and regaining the knowledge of where I was, I started mildly hallucinating. A big tin can rolled across the floor and a cone-shaped cage formed over Abramović's mouth and face. Colors and shapes popped out. (Mallis, 2010)

Sittingen overfor har overskriften: "My personal experience with Marina Abramović, Mata Amritanandamayi, and Braco", skrevet på Julie Mallis blog på internett. Fra barnsben har Julie mediteret og hun sammenlikner Abramović med den indiske "hugging saint", også kalt "Amma" (Mor) som gir sin velsignelse ved å gi klemmer til folk. Den serbisk kristne healeren Braco (Braco, 2012), som tilbyr 5-8 minutters healing, hvor han ser på en og en, er en annen sammenlikning. Bare ved blikket opplever mange å bli helbredet, de føler seg oppløftet osv.. Det hadde vært svært spennende å følge dette sporet og se på ikonets og ikonostasens betydning for en slik helbredelses-tradisjon, også i forhold til Abramovićs oppvekst og bakgrunn¹²³. Av plasshensyn er det ikke mulighet til å følge opp dette.

I mitt intervju ble følgende spørsmål stilt: "Have you ever before, had a similar kind of experiences? If yes: try to describe what kind of experience" (Brekke, 2010d). Vincent svarte:

I don't think I have had an experience exactly like this one. It was such a personal experience with such great impact both personally and as an observer. With that said I have been meditating for most of my life and can equate it somewhat to an experience I had meditating with a Buddhist master. He was transferring energy to his students via the eyes. The experience was very powerful and spiritual. That is the closest to this performance as I have experienced. (Brekke, 2010f)

Vincent sammenlikner sittingen med Marina med meditasjon og da han opplevde at en buddhistmester overførte energi via øynene til ham. Det er en beskrivelse av *darśana* (s.64-65) i praksis. En kvinne forteller at hun bad "Fadervår", mens hun satt med Marina, og at hun skriver også: "Your head, your hair, your being was dispersing, like a Mandala Sand art being blown away" (Blancas, 2010). Sandmandalaen er fra den tibetansk buddhistiske tradisjon (jfr. s.88), Fadervår, fra kristendommen. Det synkretistiske og assosiative var et fremtredende trekk og preget flere av publikums erfaringer, og flere hadde også assosiasjoner til religiøse helgener, healere og forbilder fra ulike religiøse tradisjoner under *The Artist Is Present*. Performansen kan uten tvil også derfor karakteriseres som en spirituell performance.

4.5.2 I Marinas stillhet

Ettersom publikums opplevelser kan tolkes innenfor mange forståelsesrammer velger jeg i det følgende å gå inn på Abramovićs invitasjon: Å sitte i stillhet foran henne, forstått som en invitasjon til å delta i en meditasjon. Å oppnå (indre) stillhet og å meditere er i denne sammenheng med andre ord nærmest synonyme begrep. Invitasjonen til publikum var ikke at man skulle kunne *meditere*. Mange ville nok følt seg ekskludert ved å bruke et så spesifikt

¹²³ I Megan Macdonalds perspektiv på Abramovićs kunst i forhold til den ortodokse kirkes liturgi: *Performance Art, liturgy and the Performance of Belief*, PhD (MacDonald, 2011).

ord. Men ved å si: "Visitors are encouraged to sit silently across from her for a duration of their choosing" (MoMA 2010, vedlegg1), appellerte det til at hvem som helst kunne komme og sitte med henne. Slik ble enkeltindividet og publikum i fokus. En likeverdig situasjon mellom Abramović og publikum ble skapt. Samtidig var invitasjonen på Marina Film.com tydeligere fokusert på stillhetens kvalitet: "Her objective is to achieve a luminous state of being and then transmit it - to create what she calls "an energy dialogue" with the audience." (Marina Film, 2010). Å oppnå "a luminous state of being", samt ordbruken omkring å betegne performance-arenaen som: "a square of light", kan kobles til sinnets opplysthet, og sinnets sanne natur: *rig pa*, som også betegnes som "lys". Understreket i MoMAs annonsering på veggen på Marron Atrium hvor *The Artist Is Present* er en reperformance og omtolkning av *Night-Sea Crossing* (1981-1987, som var utført sammen med Ulay. Her anvendte Abramović selv begrepet meditasjon: "We were just sitting there in a meditative state" (MoMA, 2010c). Og lånet av det buddhistiske vokabular i *Night Sea Crossing*, viser tilknytningen til buddhistisk ideologi: "from material to immaterial, from form to formless, from instrumental to mental, from time to timeless" (s.12). Ergo: Begrepet "presence" er hos Abramović sammenfallende med meditasjon. Også derfor er det nærliggende å kalle *The Artist Is Present* en meditasjon.

Jeg har forøvrig selv deltatt ved flere tibetanske buddhistiske retreats, hvor en av teknikkene har vært å sitte overfor et annet menneske og se ham/henne inn i øynene¹²⁴. Øvelsene har vært utført både som enkeltstående øvelser, definert som latter-yoga, og som innledende øvelser i forbindelse med *Tonglen*-praksisen. En annen teknikk er å se på seg selv i et speil, kalt *Gyu lü*¹²⁵. Formålet er å tørre å se seg selv i øynene, bokstavelig talt, og mentalt sett.¹²⁶ Også derfor mener jeg vi kan se på sittingene som en meditasjon, selv om ikke alle som satt med henne nødvendigvis definerte hendelsen slik. Westcott refererer til Abramović:

"I have to be like a mountain," the artist told me a couple of days before going into her "big silence" for the performance. She will go home every evening when the museum closes, but, in order to sustain her meditative state, she will not speak until 31 May. "The atrium is such a restless place, full of people passing through. The acoustics are terrible – it's too big, too noisy. It's like a tornado. I try to play the stillness in the middle. (Westcott, 2010b)

¹²⁴ "Buddhas øyne har en viktig symbolikk i kunsten. Hans blikk er mildt og tilbaketrukket, men klart. Han gjennomskuer illusjonene og ser veien ut av livets smerte." (Jacobsen og Thelle, 1999:206)

¹²⁵ *Gyu lü*: Wyl.: *sgyu lus*, *illusory body*, har flere betydninger (Jfr. *Six Yogas of Naropas*. 55) Man anvender et speil slik: Først skal betrakteren si pene ting om/til seg selv, uten sensur, og etterpå: si alt stygge man tenker om/til seg selv, uten sensur. Slik avdekkes den illusoriske (tomme), jeg-identiteten.

¹²⁶ Som apropos kan nevnes at Abramović anvender å se seg i et speil som del av workshopen *Cleaning The House*, hvor deltakerne går baklengs i to til fire timer (Richards, 2009:127-128).

Abramović brukte uttrykket: "I try to play the stillness in the middle." Stillheten var iscenesatt og den selvpålagte tausheten, sitte rolig uten alt for mye gestikk eller mimikk, inngikk som en del av stillhetsritualet i performansen. Den selvpålagte ritualistiske rammen, bidro til at hun kunne beholde sin meditative tilstand, midt i støyen. Jeg mener flere av sittingene med Marina kan likne på mystiske erfaringer, som også Fontana beskriver (s.43-44), hvor følelser av lys, kjærlighet og enhet oppstod. For å illustrere det kontemplative og meditative i sitterens erfaringer, vil jeg referere til boken 75 (Blancas, 2010), hvor flere uttrykte seg poetisk:

You are as an empty vessel, clearer than a mirror.
I bear offerings of love and gratitude, and you reflect them back to me one thousand fold.
Your slightest gesture sweeps across me like a warm breeze. Each blink of your eyes tells a story that words can never recreate.
I fall into you in waves and emerge in the deepest parts of myself, each time returning to bask in your glow again. Thank you. Dena (Blancas, 2010)

Utsagnet overfor er fylt av poesi, inderlighet og en ydmyk holdning om hva som skjedde med Dena da hun møtte Marinas blikk. Sittingen beskrives som en vandring mellom "The deepest part of myself", og Marinas blikk, "glow", "empty vessel", og "clearer than a mirror". Å møte seg selv på et dypere plan var et tema for mange av sittingene, som også av flere ble beskrevet som en meditasjon. Sitterens opplevelse vandret med andre ord mellom å bli oppmerksom på seg selv og Marina i en mental, emosjonell og følelsesmessig utveksling. Dena beskriver også at sensitiviteten, det fysiske sanselige virket sterkt: "Your slightest gesture", "Each blink" osv.. I det daglige observerer vi ikke hverandres kroppsspråk så detaljert og følelsesmessig. Sittingen med Marina vekket tydeligvis en observasjonskapasitet i forhold til egne følelser, og persepsjonen av sanseligheten ble forsterket. Noen assosierte også erfaringen fra sittingen med erfaringer med narkotiske stoffer, og til kunstopplevelser (jfr. Deikmann, 1963), når jeg spurte i mitt epost-intervju om deltakerne hadde hatt liknende opplevelser før: "Sort of similar, when I experienced psychotropic drugs like mushrooms and peyote in Mexico. When I was 8 years old and saw the David of Michelangelo in Florence." (Brekke, 2010d). Den mystiske erfaring iverksetter et vell av følelser, forsterker sanselighet og forandrer sanseinntrykkene, også i følge Deikman:

If credence is given to accounts of the mystic experience, we are forced to recognize that certain mystics have succeeded in achieving a special state that goes beyond the usual feelings and perceptions of ordinary life. (Deikman, 1963)

Hvis det Deikman fremhever er riktig på et mer generelt grunnlag, kan vi overføre denne kunnskapen til *The Artist Is Present*, og konstatere følgende: Den meditative tilstand forsterker psykens "immunforsvar" (Deikman, 1963). Dette stemmer, for den høye lyden av

skravlingen på MoMA (YouTube, 2010c), hindret verken sitteren eller Marina selv i å oppnå meditative erfaringer. Flere i dedikert-køen fortalte at de var trenet i meditasjon. De som på forhånd kunne meditere kunne lettere aksessere performancens invitasjon: "Å sitte i stillhet med Marina", på tross av alt ståket og bråket. Det indre kaos av følelser og fysiske reaksjoner ble klart for flere, også for Leemoor:

For me it was a very emotional and spiritual experience, about many different things. At first there were different rushes of energies going through my body, my organs, and my eyes. . . My organs, and my heart actually felt enlarged, going out of control, at times the energy waves were so strong, I thought my heart would burst out of my chest, and my eyes almost felt like they were shaking. It was time for extreme emotions, eye emotions, heart emotions, moments of happiness moments of sadness. . . moments of time, and non-time. I felt like I was becoming part of Marina, and part of Marina's work, which had affinities to my own work in the world of sculpture and painting. (Brekke, 2010d)

Tiden og det tidløse ble av mange oppfattet som noe ekstraordinært og mange glemte seg bort, og forsvant inn i en annen tidsmodus. Grensene mellom hvem, hva, hvor ble opphevet, noe som bekrefter Fontanas observasjoner omkring mystiske opplevelser (Fontana, 2009). Når Abramović i intervjuet "Marina Abramović: The Artist Speaks" av Daniela Stiegh (Stiegh, 2010), og flere av sitterne reflekterte i etterkant og understreket tidsperspektivet som viktig for å utbytte av sittingene, er dette også i samsvar med Deikmans observasjoner: Det kreves minst 30 min. for at psyken faller til ro, og et dypere fokus oppstår. Nå satt ikke alle så lenge med Abramović, men vi må huske på at den lange ventetiden for mange oppleves som en in-tuning til selve sittingen med Abramović. Mest sannsynlig var dette med og fremkalte dypere meditasjons-erfaringer og mystiske opplevelser (Jfr. Deikmans definisjon overfor, samt publikums egne definisjoner), forandring av persepsjonsevnen å la: "energy around her", osv. Deikmans beskrivelse omkring at den mystiske erfaring er kreativ passer Leemours opplevelse: "This capacity may have a principal resource for creative synthesis and for the experience of new, highly significant aspects of reality" (Deikman, 1963). Assosiasjoner til kunst og spiritualitet smeltes sammen i en som samme hendelse og erfaring hos Leemoor.

4.5.3 Marina som meditasjonsobjekt

Abramovićs fremtoning blir i det følgende tolket som et fokusobjekt for en kontemplativ meditasjon. Den gjentakende rituelle posisjon fremført av Abramović, og det konstante blikket fra henne gjorde henne til et meditasjonsobjekt, liknende i mindfulness-treningen hvor det anvendes en sort stein som fokus (se vedlegg 9), som korset og den blå vase i Deikmans eksperiment. Vi så henne hele tiden da vi satt i køen, og kunne fordype oss i et visuelt bilde

foran oss: Den sterke og vakre kvinnen, den vakre kjolen med slepet var majestetisk. Det kvadratisk åpne rommet rundt henne i Marron Atrium skapte en følelse av åpenhet, hvor hun var blikkfanget. Igjen og igjen oppviste hun for oss sine ferdigheter ved sin jerndisiplin i å fastholde sitt ritualiserte kroppsspråk, som inngikk i det ikonografiske visuelle uttrykket. Det indre emosjonelle skjulte hun relativt godt for oss som publikum, unntatt når hun noen ganger gråt og strakk på seg i pausene. Det er rett og slett ikke naturlig å skulle tvinge kroppen til å sitte helt i ro, minus diverse små bevegelser, syv (til ti) timer, seks dager i uken, noe som påkalte fysiske smerter og kramper i muskulatur med mere. Men dette skjulte hun godt.

Abramović hadde på seg en blå kjole, en rød kjole og til slutt en hvit kjole i *The Artist Is Present*. Diskusjoner om fargenes betydning ble diskutert i blogger og artikler underveis i performansen (Big Other, 2010), hvor den røde kjolen ble assosiert til for eksempel den skotske dronning Mary Stuart, som ble halshugget og hadde på seg en rød drakt som symboliserte martyrdøm i den katolske kirken. Bloggene på MoMA lyder: "Marina's choices are based on energy" (MoMA, 2010f). Abramović var bevisst på hva hun gjorde og repeterte sitt energibegrep fra *The House With The Ocean View*, og i *Night Sea Crossing*. Hun brukte farger i sin energi-dialog med publikum, og for å styrke og heale seg selv og roe seg ned. Innenfor tibetansk buddhisme symboliserer fargene følgende kvaliteter: Blå er assosiert til healing og renhet. Ved å meditere på den mørke blå fargen transformeres aggresjon til visdom. Rødt er assosiert til livskraft og konservering: "Holde på", fokusere på. Ved å meditere på fargen rød, kan begjæret transformeres til visdommens dømmekraft. Hvit er assosiert til læring, og kunnskap/innsikt. Og ved å meditere på fargen hvit, kan vrangforestillingen omkring vår grunnleggende virkelighetsforståelse kuttes.

Flere understreket at de ble oppmuntret av det de opplevde som Marinas godhet og at hun hadde helende evner. Av plasshensyn utdypes ikke begrepet healing, men det var tydelig at flere erfarte det vi for enkelhets skyld kan kalle en emosjonell renselse med påfølgende ro og tilfredshet etter å ha sittet med Marina. Behovet for å bli sett er tydelig uttrykt hos Sondra:

so nervous to sit across from you. i didn't know what i would feel. you lifted your head to make eye contact. i was startled by the kindness i felt from you. you were so encouraging. i was amazed by the task you had devoted yourself to and felt so lucky to be there. you gave your time to me. what an incredible gift. you are a healer, marina, and you have touched me deeply. Sondra [sic] (Blancas, 2010)

Sondra beskriver Marina som en healer. Som jeg tidligere har vist under avsnittet om pilegrimen mener jeg at det sosiale aspekt også var en avgjørende komponent for å åpne seg emosjonelt mot det spirituelle og slik få mystiske erfaringer under sittingen. Publikum i *The Artist Is Present* hadde på forhånd, før sittingen med Marina blitt "varmet opp" følelses-

messig av fellesskapets inkludering, og forberedte og forsterket opplevelsens karakter for møtet med Marina. Et godt menneskelig fellesskap er helende: Vi søker godkjenning, aksept og rom for utfoldelse, og opplever det som helende når vi blir sett, hørt og forstått. Vi kan se parallellen til Abramovićs prosjekt hos filosofen Jaques Lacans beskrivelse av blikket, gjengitt i boken: *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1: Freud's Papers on Technique 1953-1954*, av Jacques-Alain Miller (ed.):

I can feel myself under the gaze of someone whose eyes I do not see, not even discern. All that is necessary is for something to signify to me that there may be others there. This window, if it gets a bit dark, and if I have reasons for thinking that there is someone behind it, is straight-away a gaze. (Lacan, 1988:215)

Mange sittere kommenterte Marinas blikk. Noen opplevde blikket mildt, andre opplevde det som "et speil", "empty wessel" (Dena), "so encouraging" (Sondra) og noen ble veldig emosjonelle (Leemor, m.fl.) Andre uttalte at sittingen med Marina skapte: "a state of astral projection" og hallusinasjoner oppstod: "Colors and shapes popped out" (Julie). Abramović har uttalt om publikums reaksjoner i *The Artist Is Present*: "The only way is to go into yourself. I'm only a mirror¹²⁷, and that makes you to go even more into yourself. And then it's a very, very strong experience." (NRK2, 2012), og videre: "We live in very disturbant times. People are very disconnected with themselves. People are unhappy. It's a lot of pain. It's a lot of emotions. Its because of techonolgy. We dont have time for anything" (NRK2, 2012). Møtet med Abramović hadde med andre ord en healende effekt, også i følge henne selv. Hun har også understreket at performancen var en healing for henne selv: "You know, I'm just kind of healing myself out of a very long-term relationship" (Art Basel Miami, 2010). Med andre ord ble det terapeutiske knyttet sammen med kunsten, som igjen ble knyttet til spirituelle erfaringer hos flere i publikum, og hos Abramović selv. Da jeg spurte Schechner om kunstens funksjon og mening uttrykte han mellom annet dette:

And at the highest philosophical level, art is not an imitation of life, but an distillation of life. It doesn't imitate but it intensify, so that we can experience life, in a way that we can't experience life in our ordinary lives. And because it's playful we can even experience painful things, because they are not actually happening, but we can rehears our emotions, can begin to understand painful things better by having rehearsed them. Its like a vaccination: You take a little bit of the disease to protect to protect you to the big disease. So another function of art is that it gives us protection. Against the horrors that are in our lives. (Brekke, 2010e, se vedlegg 8)

Jeg lar svaret stå slik det ble sagt, uten å diskutere dette mer i denne sammenhengen, da jeg synes det kan stå som en generell refleksjon omkring *The Artist Is Presents* virkningshistore.

¹²⁷ "Speilet er først og fremst et symbol på tingenes tomhet, for det gjenspeiler alle ting uten å holde fast på tingenes substans. Det symboliserer også den høyeste visdom" (Jakobsen og Thelle, 1999: 315)

4.5.4 "She is like a Mother Goddess"

The Artist Is Present blir slik jeg ser det, stående som et klart eksempel på en spirituell transformerende performance. Dens virkemidler var en kilde til å vekke en sanselighet som av mange i publikum ble knyttet til opplevelsen av spiritualitet og åndelighet. Lang ventetid bygget opp forventningene. Det kvadratiske mandalaformete området skapte en struktur, og arkitekturen i Marron atrium skapte en følelse av rom og åpenhet. Den rituelle kroppsposisjonen og invitasjonen til å sitte i stillhet skapte rytme og gjentakelse i performansen. -Vi er sansende vesener, og når vi åpner oss for oss selv og våre følelser, og våre sosiale og estetiske omgivelser kan det vekkes en årvåkenhet. Samtidig kan det vekkes en usikkerhet, en forventning, lengsel og undring. Vi leter etter fast grunn. I Marinas blikk fant mange denne faste grunnen, som igjen ble et rom for lengselen til å utfolde seg, og for å føle anerkjennelse og for slik å kunne vokse i dette personlig rommende nærvær. Ikke rart enkelte grep til ord som: "She is like a Mother goddess." (Brekke, 2010a). Man beundret henne, og jeg oppfattet det som en anerkjennelse av den moderlige omsorgen Marinas tilstedeværelse uttrykte. Hvis vi forfølger tanken om mors-skikkelsen, kan vi tenke over hvor fundamentale behov en mor dekker. Både den følelsesmessige tilknytning og den fysiske avhengighet, er helt essensielt for et barns overlevelse og utvikling på alle plan helt fra starten av livet. Å bli møtt med blikket (fra Marina) kan vi tenke oss vekket en dyp gjenkjenning og lengsel: Å bli sett, tatt vare på, akseptert og elsket som jeg er. Den som tok seg tid til å kjenne på følelsene sine, kunne erkjenne behovet for denne nærheten: "I wanted to sit with her, because she looks exactly like my mother", uttrykte den unge katolske mannen, pyntet i findressen og klar for møtet. Ganske spent og nervøs. Han virket fredfull og glad etter å ha sittet med henne, (Brekke, 2010c). Abramovićs fysiske og psykiske tilstedeværelse kommuniserte på et dypt plan. Abramović selv avviste beundringen:

Everybody project themselves into the piece. Saying "I'm a Mother goddess", -they are on the wrong track. That's would be to be to self pretentious, and with a big ego. I want to be humble, to be an artist you must be humble. I didn't want this to be like this, but peoples egos took them away from the silence they were invited to. They are on the wrong track. (Brekke, 2010e)

Slik jeg oppfattet Abramović, tolket hun nok utsagnet litt for bokstavelig, og hun ønsket naturlig nok ikke å bli opphøyd som en gudinne i metafysisk forstand. Imidlertid er dette uansett et spennende tema, både sett i et feministisk perspektiv innenfor teater- og performancekunst¹²⁸, og sett i et samfunnsperspektiv, hvor det kunne det være mange ting å ta

¹²⁸ Norma Broud og Mary D.Garrard, hevder at det er et underkommunisert faktum i akademisk

tak i forhold til det feminine. Det er dessverre ikke plass til å utdype dette motivet grundig.

Jeg nøyer meg med å nevne at innenfor tibetansk buddhisme er det ypperste prinsipp kalt *Prajñāpāramitā* (Skt.), på engelsk oversatt med: "The Perfection of (Transcendent) Wisdom" ofte fremstilt som feminine Buddhaer. Det feminine opplyste aspekt visualiseres også som *dakinier*¹²⁹, som både er kvinnelige spirituelle lærere og opplyste ikke-fysiske vesener, Buddhaer, omtalt hos Judith Simmer-Brown, i boken *Dakini's Warm Breath: The Feminine Principle in Tibetan Buddhism* (Simmer-Brown, 2001). Dakinien er ofte avbildet naken med en fot på jorden, og en fot hvilende mot innsiden av motsatt kne: Hun er på tur til å "lette", hun danser med blikket vendt mot himmelen, og samtidig er hun i kontakt med jorden. Dette sier noe om den dobbelte natur i dakinien: Hun representerer både "himmel og jord". Hun er både kjødelig og av himmelsk (rettere: åndelig) opprinnelse, og noen dakinier fremstilles med en rasende og fryktinngytende fremtoning. Dakiniens nakenhet symboliserer det opplyste sinn: Det er nakent, skjuler ingenting. Hun er også en åndelig beskytter av særlig den muntlige visdomstradisjon eller den muntlige overføringslinjen (Eng.: Oral transmission).

I fabuleringens navn er det en fristende parallell å se Marina Abramović som en *dakini*; en kvinne som gjennom sine performancer oppviser sine spirituelle kvaliteter gjennom å utfordre kroppens og sinnets kvaliteter, i medfølelsens og kjærlighetens ånd. Så fremheves også dette aspekt innen tibetansk buddhisme: *Dakinien* symboliserer sinnets opplyste tilstand hvor det er mulig å forene "himmel og jord". Splittelsen mellom kropp og sinn, mellom kjødelighet og åndelighet er opphevet. Og det feminine som kvalitet er nøkkelen til innsikt.

4.5.5 *The Artist Is Present* sett på som en mindfulness-meditasjon.

Det er fem kvaliteter som kreves for å trene Mindfulness-meditasjon. Jeg vil fremsette den tanke at *The Artist Is Present* var et strålende eksempel på at Abramović levde opp til de fem spirituelle kvaliteter utledet av begrepet *indrya*, listet opp nedenfor fra:

Mindfulness: *De fem spirituelle kvaliteter*: 1. Tro (men ikke blind tro) eller overbevisning å gjøre. 2. Innsatsen må være stor for å få utbytte av undervisningen, man må legge energi inn i det spirituelle arbeidet for å kunne se resultatet. 3. Mindfulness definert som hukommelse er også en kvalitet som må være tilstede. 4. Det kreves en sterk konsentrasjon og et sterkt mentalt fokus. 5. Visdom og forståelse er påkrevet. (Brekke, 2011b, vedlegg 9)

litteratur at det var flest kvinner som utøvde - og som var toneangivende innenfor performance art og videokunst på 1960- og 70-tallet, og la føringene for performance art (Broud & Garrard, 1996)

¹²⁹ *Dakiniene* fremstilles ofte nakne, med skjellettornament rundt halsen eller hoftene, de drikker menstruasjonsblod fra en menneskeskalle (Wyl.: *kapala*), og holder en rituell buet kniv eller annet ritualobjektet (skt.: *kartika*, Wyl.: *phurpa*, eng.: "thunderbolt") i den andre hånden.

Mange i publikumsgruppene de dedikerte og nysgjerrige og åpne, viste beundring overfor Abramovićs disiplin. Når hun selv uttalte: "This was the hardest performance I ever have done!", og: "It demanded an enormous willpower to go through this" (Brekke, 2010f), kan vi vise aksept til den fremstillingen, sett i lys av mindfulness-tenkningen. Disiplin er nødvendig for å oppnå resultat innen meditasjon. Ikke bare kontemplasjon og avspenning. Abramović oppviste både tro og tillit til prosessen. Hun oppviste stor innsats ved å sitte tre måneder nærmest urørlig på en stol. Og innsatsen har gitt resultat: "You know, this piece has changed me the most!" (Brekke, 2010f). I forhold til hukommelses-kvaliteten, blir det å dra sammenlikningen for langt, for i *The Artist Is Present* var formålet å være til stede i øyeblikket, ikke huske det foregående. Parallellen som allikevel kan dras er at Abramović nok måtte minne seg selv på, og disiplinere seg, for hvordan hun skulle sitte (den skulpturelle kroppsposisjonen) og at hun ikke måtte avbryte sittingen, selv om det sikkert var fristende mange ganger. Abramović sto løpet ut og det var beundringsverdig. Som hun sa til meg: "It's was a living hell! - You can try yourself to meditate and not move for one hour at home- and you will know! - It demands an enormous willpower to go through this" (Brekke, 2010f). Med andre ord: Visdom eller innsikt og forståelse i hva hun holdt på med, var påkrevet for å gjennomføre 736 timer på stolen. Hvis vi ser på de fem hindringer for mindfulness-praksisen (se s.61 og vedlegg 9), vil jeg også påstå at Abramović gjennom *The Artist Is Present* passerte alle hindrene: Å overkomme latskapen og sløvheten (Hindring nr.1) som gjorde at hun kunne gitt opp, hun husket instruksene (Hindring nr.2), hun gjennomskuet den aktive delen av sitt sinn og ble sittende, selv om hun sikkert var fristet til å røre på seg (Hindring nr. 3), hun holdt fast ved målet; å gjennomføre performansen i tre måneder (Hindring nr.4), og hun gjennomførte performansen selv om hun p.ga. hennes rastløshet, og (over)aktivitet (Hindring nr. 5) sikkert ønsket å reise seg opp av stolen og strekke på seg. Som kuriositet kan nevnes, at Abramović i mitt telefonintervjue karakteriserte seg selv som "hyperaktiv" (Brekke 2010f).

Abramović forberedte seg i seks måneder før performansen, i forhold til matinntak, reglering av do-gåingen og søvn, og var avholdende fra alkohol. Slik sett minner hennes forberedelser om å være i retreat. I buddhistiske retreat får man instruksjoner om hvordan man bør spise, sove, unngå å ha sex, ikke drikke alkohol etc.. Forberedelsene før *The Artist Is Present*, var en renselse, og selve performansen krevde en enorm viljestyrke og disiplin.

4.5.6 "I wanted to give people love and compassion"

Den siste av det vanlige publikum som får sitte med Marina (før VIP-gjestene kommer), ser jeg bare ryggen på. Da ser jeg desto mer av Marina. Hun er våken i blikket. Klar. Direkte. Hun ser mildt, men bestemt på den vevre kvinnen som sitter foran henne. Marina ruver over henne,

virker plutselig større. Kvinnens rygg luter fremover, vi forstår at hun gråter. Marina gråter, hun bøyer seg nærmere, hendene er nå plassert mellom knærne som er presset sammen, som om hun sier: 'Ta i!' "Kom igjen, ikke vær redd, jeg er her for deg!" Det er et sterkt emosjonelt øyeblikk, og avsluttes med at Marina legger hendene i kryss over brystet, knugende. En stillhetens omfavnelse. Et medmenneske. Et menneske som ser. (Brekke, 2010c).

I sittingen referert til overfor så vi tydelig at Marina var følelsesmessig beveget, og vi fikk en klar følelse av at hun brydde seg om kvinnen som satt med henne. Gjennom sine gester (å holde hånden over hjerteområdet, lukke øynene, smile svakt, bøye seg fremover) og tårer, myket hun opp den strengt rituelle kroppsposisjonen. Med andre ord er kjærlighet ikke bare følelser, men handlinger, som signaliserer at den andre skal få hjelp, støtte og føle seg elsket.

I det følgende diskuteres begrepet medfølelse (Wyl.: *snying rje*) og kjærlighet (Wyl.: *jampa*)¹³⁰ i forbindelse med meditasjonspraksisen *Tonglen* (s.57). Dalai Lama har uttalt:

"Love is the absence of judgment.", "Love and compassion are necessities, not luxuries. Without them, humanity cannot survive.", "If you can cultivate the right attitude, your enemies are your best spiritual teachers, because their presence provides you with the opportunity to enhance and develop tolerance, patience and understanding. (Goodreads, Dalai Lama XIV quotes, 2010)

Kjærlighet knyttes til en holdning som ikke fordømmer. Det pragmatiske aspekt understrekes: Kjærlighet og medfølelse er nødvendig for menneskeheten, uten den overlever vi ikke. Spiritualitet knyttes til å kultivere holdninger som toleranse, tålmodighet og forståelse, også overfor våre fiender. I *Tonglen* gir du først oppmerksomhet, kjærlighet og medfølelse til deg selv. Det er slik grunnlaget for å kunne gi noe til andre skapes. Har du ikke en tilgivende og aksepterende holdning og kjærlighet til deg selv, vil du ha problemer også med å tilgi andre. Hvis vi tenker oss at Marina på innpust tok på seg andres smerte, og på utpust konsentrerte på følelsen av kjærlighet og medfølelse, ble forholdet mellom Marina og sitteren utjevnet: De satt ikke bare på samme plan rent fysisk sett. De psykiske ujevnheter ble også jevnet ut. I *Tonglen* er grensene for hva som er mitt eller ditt hvasket ut. Som en av de dedikerte uttrykte det: "Marina had a terrible childhood, this is healing for herself, too!" (Brekke, 2010b) Ved å ta på seg andres lidelse slipper man fokus på sin egen smerte og åpner seg for å erfare et felles menneskelig rom: Alle har vi opplevd lidelse, fysisk og psykisk smerte. Slik sett har vi samme skjebne, og til og med våre fiender er inkludert i samme skjebnefellesskap. Marina ble en healer, som ved bruk av sin egen smerte kunne kurere andres lidelse. "It's a lot of healing going on there", ble sagt når både sitteren og Marina gråt. Grunnlaget for helbredelsen i *Tonglen*, er først å erkjenne ens egen avgrunn. Den person som ut fra et altruistisk perspektiv tar på seg lidelse og blir en veiviser for andre, er i tråd med Bodhisattva-idealet, fordi han/hun

¹³⁰ Skt.: Maitrī., pali: *mettā*, *mettā bhāvanā*, eng.: "loving - kindness".

ofrer sin egen lykke for at den andre skal ha det bra. Det innebærer ikke selvutslettelse, eller å skape mer lidelse, men bygger på idéen om at lidelsen kan være et potensial for transformasjon: En negativ situasjon kan gi ny innsikt. Men innsikten kommer ikke automatisk. "It was a living hell!", forklarte Abramović meg (Brekke, 2010f). Smerter og kramper i muskulatur, uroen ved å ikke kunne røre seg, problemer med øynene og nyrene med mere. Legen hennes ba henne avbryte performancen (De Jongh, m.fl., 2010). Abramović var villig til å gå langt. Samtidig var hun realist i forhold til på forhånd å kalkulere hvilke lidelser som ville komme under performancen, uttrykt i artikkelen: "Artist Marina Abramović: I have to be like a mountain", av James Westscott: "The concept of failure never enters my mind," she insists. To insure against it, a masseuse, a nutritionist and a personal trainer will visit her apartment before and after each day's work", (Westscott, 2010b) Det var en grense for hva hun var villig til å tåle. Tross alt.

Takkeritual

Det å få lov til å gi noe tilbake til Marina ble et tema for flere: "I wanted to say thanks for what she has done for me!" Andre uttrykte takken ved hjelp av kroppsspråk og gester:

30.mai. Kvinne (30?), en litt sped skikkelse, sitter med åpne hender vendt mot Marina som om hun "gir energi". Hun sitter litt foran på stolen som i en "meditasjonspositur" med rak rygg. Marina åpner venstre hånd (som lå ned mot låret først) - som om hun tar imot. De har et hjertelig møte, begge er milde i blikket, dyp pust fra begge. Forsiktige smil. (Brekke, 2010a)

Å få lov til å gi, og få lov til å gi tilbake som takk, er et viktig sosialt ritual som fins i alle kulturer. Er man avskåret fra å gi, er man avskåret fra en sosial utveksling som virker styrkende og berikende på medmenneskelig kontakt. Hvis vi fjerner muligheten til å gi, og til å gi tilbake, fjerner vi sakte men sikkert individets identitet. Ingen kan bare være mottaker. Da ender du opp som offer. Den som gir er "oppføyd", mottakeren er "trengende". Individer som er likeverdige deler med hverandre. Og gavene som utveksles gis og mottas med respekt.

Det var et faktum at flere kledde seg ut i *The Artist Is Present* og ga av sin kreativitet i det jeg vil kalle et "takke-ritual". En kvinne hadde pyntet seg med en blomsterkrans på hodet. Blomsterkransen kan assosieres til en brud, eller når vi bant blomsterkranser i barndommen. En annen kvinne hadde pyntet seg i brudekjole med slør, og en ung mann iscenesatte et frieri. At ekteskapet skulle bli et tema ved avantgarde-dronningens føtter, var overraskende. Jeg tolker dette som uttrykk for takknemlighet og kjærlighet, og kreative kunstneriske påfunn som skulle uttrykke tilhørighet og samhörighet med Marinas prosjekt: "Jeg er ett med deg i mine tanker og følelser. Og nå vil jeg gi deg min kreativitet som gave!"

"That was people's ego popping up, and they started to play roles, to dress up, and many different things. I didn't like that", svarte Abramović da jeg spurte om hva hun syntes om at enkelte sittere kledde seg ut foran henne og gjorde sine egne performanser (Brekke, 2010f). Abramović forklarte ytterligere: "People had seen me on the internett, and they wanted to be seen. They wanted to get heard." (Brekke, 2010f). Kan utsagnet tolkes dithen at Abramović satt i den ultimate "giversituasjon", slik at hun ikke ønsket noe tilbake? Om så var, mener jeg hun mistet poenget med de kreative innslagene i performansen. *For giverens gave som sosial motvekt, var like viktig både for sitteren og Marina, hvis likevekt skulle oppnås.* Schechner beskrev Abramovićs posering slik: "She sat there like a queen in her designer dress." (Brekke, 2010e, vedlegg 8) Dronningen er og blir en dronning. En sosial posisjon med høy rang. "Likeverd" oppstår hvis dronningen bøyer seg ned til vårt nivå. Eller erkjenner at vi (indremessig) *er* på samme nivå.

4.5.7 "Betwixt and between"?

Kan vi se på begrepet meditasjon som et fenomen som er "betwixt and between" (Turners utdypning av den liminale fase)? Hva kan i så fall det bety? Vi starter med å se på de performative aspektene ved "betwixt and between" og kan koble inn Schechners teori omkring kategoriene proto-performance, performance, og aftermath - altså et "før", et "underveis" og et "etterpå" (Schechner 2002:191-211). Deretter vil jeg undersøke meditasjonens performative og rituelle aspekt.

Hvis vi anvender "betwixt and between" som en tilstand som oppstår underveis i en performance, kan vi se dette bildet fremtre for oss: Da publikum sto ute på gaten, var vi preget av usikkerheten om vi kom med eller ikke. Flere gikk feil i køen, og ble irettesatt av andre. Innendørs informerte vaktene om hvordan køsystemet fungerte. Vaktene fungerte tidvis mer som voktere en vakter. Både inne i foajeen og oppe i atriumet, oppstod liminale situasjoner hvor enkeltpersoner spaserte inn mot Abramović, uten at de sto eller satt i dedikert-køen. De forsto ikke hvordan køsystemet fungerte, og var utenfor den sosiale orden som var eltet sammen underveis i køsystemet også ved hjelp av vaktene påpasselighet. "Urokråkene" skapte "betwixt and between"-situasjoner av usikkerhet, på grensen til kaos. Mannen som kastet opp innenfor markeringen, kvinnen som kastet ned papir og ropte negative slagord, hundebæsjen plassert i en pose, kvinnen som kledte seg naken. Sammen med alle som kledte seg ut og de som laget sine egne performanser foran Marina, skapte dette liminale situasjoner, hvor både Marina og publikum og vaktene ble rykket ut av den normale

orden. Abramović og publikum ble altså med jevne mellomrom overlatt til usikkerhet. Vi forsøkte hele tiden å nyorientere oss, og diskuterte fortløpende det som oppsto, selv om også dette var utenfor normen av hva vi var invitert til. Kanskje var den høylytte pratingen også et resultat av at presset og usikkerheten med tanke på å sitte alene foran Abramović, med webkamera og alles øyne rettet mot en, var så presserende at vi emosjonelt sett måtte løse denne utfordringen. Stillheten ble for mye å bære. Diskusjonene både forsterket forventningene, og bygde bro mellom usikkerheten omkring å "bli innviet", eller gjennomskuet av/hos Marina.

Den strukturelt stramme performansen mellom Abramović og sitteren, det ritualistiske kroppsspråket, det markerte området og de regulerte køene samtidig med de gjentatte overraskelsene og provokasjonene, var det som representerte performansens spenning og dramaturgi. Vi som definerte oss innenfor og forsto hvordan ritualet fungerte, var fanget av den strukturelle rammen, og lot oss også gli inn i følelsen av frihet i skravling, og nøt de tildels crazy innslagene (oppkast, performance i performancene, nakenhet osv.), som en avveksling. Samtidig dro det tidvise kaoset fokus bort fra stillheten. På samme tid var det dette støyende rom rundt oss som forsterket stillheten i midten. Kaoset *skjerpet* meditasjonen og vårt fokus. Med andre ord var motsetningene en indre drivkraft i performansen, og skapte en "betwixt and between"-mentalitet, hvor vi stadig måtte nyorientere oss i forløpet.

Meditasjon som en "betwixt and between" tilstand

Vi ser nå på begrepet meditasjon ut fra tenkningen "betwixt and between". Som beskrevet overfor, fikk Abramović hjelp av iscenesettelsen for å nå inn til stillheten. "Without the audience, this performance was not possible!" (Brekke, 2010f), uttalte Abramović. Hvis vi sammenlikner situasjonen mellom Marina og sitteren med hvordan en mindfulness meditasjon virker, kan vi oppsummere, at meditasjonens formål er å lure *sems* (den daglige bevissthet) ut på arenaen for å bli sett av *vipaśyanā*-innsikten og *rig pa*. Slik kan sittingen sees på som en meditasjonsform hvor de to individene (Sitteren og Marina) hjalp hverandre til klarhet. Bevissthet omkring hvordan det performative fungerer, finnes i den tibetanske buddhistiske meditasjonspraksis, hvor man nettopp gjør bruk av andre personer, som et speil for å se seg selv klarere: Ved å se inn i øynene til et annet menneske, får vi vite mye om oss selv. Noe også publikum så tydelig kunne fortelle oss. I diskusjonen omkring hvorvidt det er nærværet eller fraværet som er betegnende for den sceniske nærværstenkningen, vil jeg vise til refleksjonen fremsatt på side 32: "Enten vi definerer nærværet å kun være en mental størrelse, eller en kombinasjon av et fysisk og et mentalt erfaringspotensiale, står begrepene i relasjon til hverandre, og fenomenene står i en relasjon til hverandre. For å vite noe om denne

relasjonen blir *iscenesettelsen* av nærværet en tvingende nødvendighet. *Iscenesettelsen* av nærværet blir en tvingende nødvendighet." Dette ble anskueliggjort i *The Artist Is Present*.

Jeg ønsker at de forutgående refleksjoner sammenfattes til den konklusjon, at det er relasjonen mellom subjekt og objekt, enten det er i en mental meditativ erfaring, eller fysisk relasjon som aktiviserer nærværet i teateret (Jfr. også: Power, 2008:1). Uten det relasjonelle: Intet nærvær. Altså: Uten subjekt-objekt-tenking opphører behovet for meditasjon. Noe som også regnes som den høyeste praktisering innenfor vajrayāna-buddhismen, nemlig erfaring av tomheten (*śūnyatā*). I følge vajrayāna-tenkningen kan vi skissere følgende: Når subjekt-objekt-tenkningen forsvinner og en erkjennelse av *rig pa* inntreffer, er dualismen opphørt. Ikke forsvunnet, men den har ingen påvirkningskraft lenger. I denne nærværs-tenkningen blir nærværet en mental størrelse. Og der *rig pa* blir mer og mer dominerende, blir fraværet mer og mer fraværende. Oppfatningen av meg selv og virkeligheten preges av helhet, av panorama-syn, som rommer alle fenomen uten fordømmelse, uten å skille mellom "riktig" og "galt". Fenomen er bare hva de er. I sin kvalitative tomhet (*śūnyatā*).

Ved å konstruere begrepet *meditativt nærvær*, med utgangspunkt i begrepene *sems* og *rig pa*, kan det gi en klarere forståelse av hva *den kreative prosess* i det meditative nærvær er: *Sems* er det som skaper uro, kaos og bevegelse. *Rig pa* er det som skaper stabilitet, ro og stillhet. - Det ligger en eksperimentell performativ tenkning i bunnen av det meditative nærværs estetikk, hvor publikums nærvær dras inn og blir en del av det meditative nærvær. Vi er avhengig av et objekt for å se oss selv som subjekt. I det øyeblikk man ser seg selv, ser man også den andre. I en av mindfulness-meditasjonene anvendes en sort stein for å lokke sinnet til å entre "performance-arenaen". Idet *sems* er i sving kan intellektet observere og analysere hva som foregår. Når denne svingningen mellom pol (den tenkende og sansende) og motpol (objektet/steinen), opphører, smelter de sammen og blir ett. I det øyeblikk opptrer tomheten (*śūnyatā*), hvis karakteristikk nettopp er: Ingen avstand. Sinnets tenkning er ett med objektet for tenkningen, og det våkne nærvær inntreffer. Vi kan snakke om å entre, gå inn i en meditasjon, og å gå ut av den meditative tilstand. I en slik forklaringsmodell gir utsagnet: "I try to play the stillness in the middle", mening. Meditasjon ble i performansen *The Artist Is Present* en teatral handling, hvor den ytre manifestasjon (kroppsspråk, ritualer), bekrefter den indre tilstand. Assosiasjonen går også til Schechners begrep "acting":

Acting is a sub-category of performing comprising a very broad range of behaviors [...] At one extreme is the "minimal acting" of some performance art. At the other extreme is the "total acting" of shamans and the trance possessed. (Schechner, 2002:146)

Å gå inn i roller er et relativt begrep hos Schechner. Overfører vi hans teori til Abramovičs

egen beskrivelse: "I try to play the stillness in the middle", kan definisjonen av meditasjon klassifiseres å vandre mellom to poler: "Total acting" mentalt sett, og "minimal acting" i det fysiske. Abramović var i en dyp meditativ tilstand-liknende i en selv suggerert transe ("Total acting"), fremkalt av disiplinering og mentalt og fysisk fokus. I det ytre fysiske var hun uten mimikk og med et minimalisert kroppsspråk "minimal acting", hvor hun gjennom mimikk, håndbevegelser og signaler kommuniserte med sitteren. Assosiasjonen kan også gå til tilstanden av å være "i nøytral" i Jacques Pierre Lecoqs system av skuespillerens fysiske repertoar. I japansk Butoh-dans¹³¹ går danseren inn i "frys").

Abramović har tilegnet seg kunnskap om meditasjon gjennom retreats og meditasjons-erfaring (også) fra den tibetansk buddhistiske tradisjon, og karakteriserer erfaringene som "borderline state" (s.58). Meditasjon og kontemplasjon (Deikmann) har i ulike religiøse tradisjoner vært et forsøk på å ikke være fanget av den evige rundgang av tanker, og følelser, for å nå inn til ro og tilbedelse. Hvis vi tilfører begrepet meditativt nærvær, tanken om det performative sinn (Jfr. Evreinov, s.33), i betydningen av vår forestillingsevne (Jfr. Holm, s.33), kan vi si at meditativt nærvær handler om både å skue innover, og utover på samme tid. Det meditative blikk (altså: å roe ned, gjennomskue og komme inn til en dypere konsentrasjon gjennom disiplin) kan liknes med skuespillerens -og performance-kunstnerens konsentrasjon, og erfaring av å være i "flyt", i "flux". Kanskje dette var noe av tankegodset fra Østen, som også flere avantgarde-kunstnere fant i sin leting etter autentisitet: Det er mulig å erfare "flyt" og kreativitet. Dette er ikke særegent for scenekunstnere eller mediterende, men er en menneskelig erfaring kunstneren kan benytte seg av. -Men for at tilstanden skal vedvare, og kunne erfares over tid- trengs meditasjonens disiplinerende struktur (og trening). Med andre ord kan begrepet *meditativt nærvær* anvendes innenfor en teatervitenskapelig kontekst, hvor det kan defineres som at skuespilleren, performancekunstneren, danseren kommer inn i en flyt-sone, hvor en er fullt bevisst (motsatt sjamanen som ikke husker hva som skjer) og samtidig inne i et oppmerksomt nærvær og "panorama-syn", hvor en opplever helhet.

¹³¹ Butoh ble etablert som avantgarde-praksis av Tatsumi Hijikata (1928- 1986), inspirert av japansk buddhisme og hans barndomsminner preget av åndetro. Dansene har ofte groteske uttrykk, og danserne trenes i å nå "nullpunktet" i kropp og sinn gjennom beinhard fysisk trening. Når det mentale er "slått ut", åpner kropp og sinn seg for de sanne spirituelle øyeblikkene, hevder Butoh-danserne.

4.5.8 I Vajrayāna-buddhismens blikk

I buddhismens perspektiv, vil opplevelsene referert til i analysen være et uttrykk for tilværelsenes illusjoner. Fenomenene er virkelige nok for dem de fremtrer for, men de er "tomme" og uten substans:

All dharmas are projections of mind.
As for mind, there is no mind; mind's nature is empty.
Empty and unceasing, mind appears as anything.
Projections which never existed in themselves,
have been confused as objects. [...]
Awareness itself, due to ignorance, has been confused as a self.
(Karmapa, Rangjung Dorje, se s.II)

Diktet overfor understreker det radikale i buddhismens standpunkt: Alt det vi ser, sanser og søker, finnes ikke. Til og med "awareness" er tilslørt under uvitenhetens slør. I følge tantrisk tenkning er det de fem *lung*-energiene i kroppen som gir hallusinasjoner, emosjoner osv.. Samtidig er kroppen et hellig tempel for å kunne transformere lidelsen og oppnå buddha-tilstanden. Flere av publikummerne i *The Artist is Present* ble veldig emosjonelt pregede, nervøse og anspente. Det buddhistiske perspektiv er at egoet og jeg-identifiseringen i utgangspunktet er nevrotisk. Det er ingen hvile å finne i det emosjonelle hav: *De tre sinnsgifter* (Uvitenhet, sinne, grådighet) gir konstant uro. Å komme i kontakt med "dypet av seg selv" og liknende beskrivelser fra *The Artist Is Present*, var etter beskrivelsene å dømme positive erfaringer. Begrepene selv og selvutvikling blir i buddhistisk sammenheng et paradoks, for det er tilsynelatende ikke noe "selv" å finne eller utvikle. Egoet er i utgangspunktet dekonstruert. Uvitenhet om at det er slik, er roten til våre problemer. Å finne ut hvem man "egentlig" er, kan bli en snare og føre til mer "selv-innvikling". Men identifisering av følelser er nødvendig i dannelsen av egoet. Allikevel fører den falske selvforståelsen til tankeganger som: "Jeg er alle mine følelser, tanker og impulser", noe som fører til større slaveri. Det betyr ikke at jeg skal utvikle en type følelseskulde eller likegyldighet. Tvert imot: Jeg skal se på (Jfr. analytisk meditasjon, mindfulness), føle og omfavne alle følelser og tanker (Jfr. *Chöd*, *Tonglen*), helt til det emosjonelle slipper taket, og jeg får en dypere innsikt (Jfr. *vipāśyanā*-innsikt, *rig pa*).

Flere sittere i *The Artist Is Present* understreket en indre prosess: "My understanding of the piece became LETTING GO!" [*sic*], (Brekke, 2010d). Og for å kunne gi slipp, må man ha erfart følelsesmessig tilknytning. Mennesket lever med den dobbelte natur (*Rig pa* og *sems*). Ikke fordi vi har flere sinn, men fordi vi lett havner i ekstremer: Enten avviser vi alle fenomen og følelser som uviktige og havner i nihilisme. Eller vi havner i en idyllisk ideverden

som bortforklarer alle problem og leter etter løsninger på et metafysisk plan. Kontakt med en buddhistisk mester, en *guru*, som har gjennomskuet seg selv, og kan gjenkjenne egoets spill og lek med det enkelte individ, er derfor en nødvendighet.

Ut fra tankegangen beskrevet over, kan vi forstå at mange var avhengige av Marinas blikk som stabilisator og fokuspunkt, og at enkelte nærmest løp fra stolen etter å ha sittet med henne i få minutter. De var kanskje uforberedt på å bli revet med av emosjoner, hallusinasjoner og forandringer i persepsjon. Abramović uttalte: "Everybody project themselves into the piece" (Brekke, 2010f). Dette kan forstås som et utsagn i tråd med buddhismen, hvor det hevdes at når vi fokuserer på et objekt, har vi problem med å se objektet "som det er." I følge mindfulness-instruksene er det slik, at hvis man holder ut de første hindringene i meditasjon, kan meditasjonsobjektet fremtre for oss. Hallusinasjoner og emosjoner er et hinder for en dypere meditasjon, og skal ikke forveksles med sinnets sanne natur; *rig pa*. I sinnets klare lys rykkes individet ut av jegets uro og opplever enhet, fred og en intens og helhetlig nærværstilstand. Dette spranget i opplevelsens karakter kan imidlertid være følelsesmessig dramatisk, idet jeg-identifikasjonen automatisk vil stritte imot.

Deikmann inkluderer alle persepsjonsforandringer i meditasjon som mystiske erfaringer. Rudolf Ottos beskrivelse av møtet med det hellige som at individet blir revet ut av og nærmest sjokkert oppdage: "det helt andre", det numiøse: "*mysterium tremendum et fascinans*", det som er uten kategorier og utenfor språkets fatteevne (Otto, 1923). Buddhismen plasserer "daz Ganz Andere" *innenfor* menneskets kapasitet og erfaringsverden. Buddhismen tilbyr en type introvert radikaliserings av begrepet mystisisme, som i sitt vesen til og med oppløser seg selv i sin opplysthet. Oppvåkning i buddhismen, kan slik beskrives som i første omgang å våkne opp til sin egen avgrunnstilstand. Og meditasjon som middel til å erfare denne "betwixt and between"-tilstand, er derfor ikke å anbefale, uten å ha hatt en grundig og trinnvis opplæring i hvordan det hele henger sammen. Å miste fotfestet i jeg-identiteten kan være skremmende og skadelig. Også derfor skilles mellom grunnleggende og avansert undervisning, for å være i stand til å gripe frigjøringen i tomheten (Skt.: *Śūnyatā*).

5 Avslutning og konklusjoner: Fra askese til haute couture!

I masteroppgaven har disse tema fra vajrayāna blitt behandlet i forhold til Abramovićs kunstneriske manifest og univers, og som underliggende forhold i *The Artist Is Present*: Pilegrimsreisen, lidelse og transformasjon, medfølelse og kjærlighet, meditasjon og energi. I tillegg har jeg drøftet *The Artist Is Present* som en rituell spirituell performance. Her følger først noen oppsummerende punkter fra oppgavens undersøkelser, organisert i forhold til forskningsspørsmålene og besvarelsene av disse. De punktvis beskrivelsene er ikke ment å skille fenomenene og vurderingene fra hverandre, men er satt opp slik for oversiktens skyld. Etterpå følger diskusjoner med tildels overlappende kategorier.

1. Hvilken ny innsikt kan ulike begrep og ideinnhold fra tibetansk vajrayāna-buddhisme gi oss i tolkningen av *The Artist Is Present*, og Abramovićs performancekunst generelt?

1. Ny informasjon omkring Abramovićs performance- og kunstpraksis generelt er fremkommet, ikke bare gjeldende for *The artist Is Present*.
2. Ved hjelp av meditasjon som et analyseverktøy, har jeg avslørt flere trekk ved *The Artist Is Present* som strukturelt sett kan linkes til mindfulness-meditasjon, vipaśyanā og begrepet *rig pa*. Å se et annet menneske inn i øynene over tid, kan spores tilbake til meditasjonspraksisen *Tonglen* (s.57, 104, 112) og begrepet *darśana* (s.64-65).
3. Abramović utsagn: "This is my spiritual journey", kan godtas ut fra vajrayānas tenkning hvor individets kropp og sinn er sentrum for den spirituelle praksis. Og muliggjør å se på Abramovićs performanser uten moralsk fordømmelse.
4. Abramovićs opptreden, med kvaliteter som en omsorgsfull mor i *The Artist Is Present*, kan likne på rollen en tibetansk lærer har.

2. I hvilken grad og på hvilken måte kan vajrayāna-buddhismens ideinnhold spores direkte eller indirekte i Abramovićs performancekunst generelt, og i *The Artist Is Present* spesielt?

Direkte:

1. I sitt kunstneriske manifest, i intervju, selvbiografiske verk mm. refererer Abramović flere ganger til Tibet, Bön og tibetansk buddhisme.
2. I workshopen *Cleaning The House* (Spesifikt: Arbeidsmetodikk og ideologi)
3. I *The Artist Is Present*, hvor medfølelse og kjærlighet er motivasjonen.

Indirekte:

1. I forberedelsene for henne selv (avholdenhet og kontroll av mat, søvn, sex, alkohol)
2. Skjult i symbolbruk (Tiden, rommet, scenografi og kostymenes farger)
3. Bruken av kroppen og sinnet som fokuspunkt og katalysator for publikums opplevelser.
4. Bruken av blikket og fokus på den andre (*Darśana*, Mindfulness og *Tonglen*)
5. Skjult i en tro på gjentakelser og repetisjon.

3. Hvilke virkningshistorier og meningsdannelser oppsto i kjølvannet av *The Artist Is Present* som konsekvens av virkemiddelbruken?

Virkemidler:

1. Tiden (den lange ventetiden).
2. Rommet (mandala).
3. Ritualer og repetisjon: Ritualisert kroppsspråk/Gjentagende gester. Gjenbruk av scenografi (stolene/bordet)

Virkningshistorier:

1. Publikums opplevelser underveis og etterpå.
2. Liminalitet og *communitas*
3. Ekte samhold, segregering og status
4. Om kunstnerne og det kreative fellesskap
5. Abramovičs eget utbytte.

4. Kan *The Artist Is Present* sees på som en rituell spirituell performance og publikums deltakelse som en moderne pilegrimsvandring?

1. Det rituelle aspekt ved performansen var fremtredende, gjennom: Ritualisert kroppsspråk/ Gjentagende gester, gjenbruk av scenografi (stolene/bordet) og rom (mandala)
2. Re-ritualiseringene som fortsatte etter at performansen var over hos publikum.
3. Tiden (den lange ventetiden).
4. Mange i publikum opplevde og erfarte "det spirituelle" underveis.
5. Abramovičs grunnleggende motivasjon var medfølelse og kjærlighet.
6. Pilegrimsreise: Et sterkt samhold, *communitas* utviklet seg (Turner & Turner), som førte til fornyelse og inspirasjon (Guiritati). Abramovičs: "Spiritual journey".

5.1 Ny innsikt omkring Abramovičs performanceunivers

Ved å anvende kunnskap om vajrayāna-buddhismen, har jeg påvist sammenhenger og fremskaffet ny innsikt i Abramovičs performance-univers, som bidrar til et utvidet perspektiv på hennes kunst innenfor en teatervitenskapelig kontekst. I sitt kunstneriske manifest, i intervju, selv-biografiske verk mm. refererer Abramovič til Tibet, Bön og tibetansk buddhisme. Den klare tilhørighet til og påvirkning fra vajrayāna, har også tydeliggjort

sammenhengen mellom Abramovićs private spirituelle praksis og hennes kunstpraksis. Dette gjelder særlig i forhold til hennes reiser og gjentatte retreats i tibetanske kloster, og ved det tibetanske buddhistiske Tushita retreatsenter i India i 1987. Her har hun lært vipassanā-meditasjon, meditert på farger, lært pusteøvelser, og lært å resitere buddhistiske *mantra*. Øvelsene i forenklet form læres bort i *Cleaning The House* (Richards, 2009:119-121). Å finne ut at Abramović selv erklærer å praktisere buddhisme, var et høydepunkt i min research og ga et skikkelig fraspark til forskings-motivasjonen og problemstillingene i oppgaven.

Den tibetanske kultur og også ur-befolkningers (bl.a. aboriginenes) kulturer har vært den viktigste inspirasjonskilde i hennes kunstneriske utvikling. Sammenfallende holdninger i buddhismens ideal og hos Abramović er uttrykt direkte av henne selv i flere intervju, i hennes kunstnerisk manifest. Og mer eller mindre indirekte i kunst-og performance-praksisen, og workshopen *Cleaning The House*. Noen eksempler kan trekkes frem her: Tilbaketrekning og stillhet, tid til kontemplasjon og refleksjon, transformasjon av lidelse, en asketisk holdning og å leve enkelt (med få eiendeler med referanse til hva tibetanske munkar eier), og ansvaret hun mener en kunstner har ved å vise medfølelse og kjærlighet gjennom sin kunstpraksis. Det siste er sammenfallende med den tibetanske buddhismens Bodhisattva-ideal, kunsten og kunstneren i Tibet som tradisjonelt sett har vært en tjener for spredningen av Buddhas lære. Det er viktig å ha fiender, mener Abramović, for å lære å tilgi, i lys av Dalai Lamas oppfordring om å se på sine fiender med medfølelse. Abramović er opptatt av den meta-fysiske ånde verden i flere kunstverk (Kaplan, 1999), og naturen er i seg selv en kilde til meditasjon. Dette er kjente trekk fra Bön, sjamanisme og den esoteriske vajrayāna-tradisjonen.

Kunstneren må skape lidelse og transformasjon

I forholdet til begrepene lidelse og transformasjon, spiller Abramović på lag med begrepsbruken omkring lidelsen (*duḥkha*) fra buddhismen. Men Abramovićs lidelsesbegrep skiller seg fra den buddhistiske tenkningen, hvor man søker lidelsens opphør, og ikke å fremkalle mer lidelse slik Abramović forfekter - for å bli en bedre kunstner. Metodisk sett forvalter imidlertid Abramović det tantriske arvegods gjennom yoga, meditasjon, *mantra* og holdningen til at lidelsen faktisk kan transformeres. Dette er synbart i hennes kunstneriske manifest, i *Cleaning The House* og i *The Artist Is Present*, og flere av hennes viktige performanser som *Night Sea Crossing* og *The House With The Ocean View*.

Også i synet på døden, som den siste transformerende opplevelse, mener jeg Abramović må kjenne til og være påvirket av *The Six Yogas Of Naropa*, hvor begrepet *bar do* er sentralt for å markere døden som en overgang, og hvor det å være opptatt av døden er

legitimt og viktig. Jeg tror Abramovićs forhold til døden kan settes i sammenheng med hennes kunstneriske univers: Performance i seg selv er en transformerende erfaring. Derfor denne performative "feiring" av døden: Abramović begravnes "som hun levde".

5.1.1 Den innadvendte reise og de ekstroverte uttrykk

Meditasjonens disiplinerende og forløsende effekt

Ved hjelp av meditasjon som analyseverktøy, har jeg avslørt flere strukturelle trekk ved *The Artist Is Presents* oppbygning, som kan linkes til ulike typer meditasjonspraksiser, innenfor tibetansk buddhisme. For mange ble *The Artist Is Present*, både en healende og transformerende opplevelse, hvor individet så seg selv på en ny måte. Mange knyttet opplevelsene til Abramovićs kraft og tilstedeværelse. Da Abramović omsatte seg selv, sin kropp, sin oppmerksomhet, sitt nærvær for oss som publikummere, oppviste hun kvalitetene viljestyrke og konsentrasjon, som kan gjenkjennes som de positive kvaliteter definert innenfor mindfulness-treningen. Med den disiplin som meditasjonen krever og strukturerer, og med hennes viljestyrke samt den dype motivasjonen: "Love and compassion" ble *The Artist Is Present* å likne en meditasjon. Det ble en meditasjon. Abramović har en grundig trening i den meditative og spirituelle praksis fra tibetansk buddhisme. Og det kan vi avlese i *The Artist Is Presents* oppbygning, varighet og virkemidler. Forbindelsen til *Night-Sea Crossing* (1981-1987) som var utført sammen med Ulay, understreker at nærværet Abramović etterstreber er innenfor meditasjonens forståelseshorisont. Knyttet direkte til buddhismens vokabular ved å anvende ordene: "from material to immaterial, from form to formless, from instrumental to mental, from time to timeless" (jfr. s. 12).

Abramović startet sine forberedelser for *The Artist Is Present* seks måneder i forveien, hvor hun kontrollerte matinntak, søvn, sex, og alkohol. Med andre ord var den asketiske, renset for kropp og sinn viktig, for at hun skulle kunne gjennomføre performansen. Slik finner vi en indikasjon på hennes spirituelle praksis, som kan spores bl.a. tilbake til retreats i tibetanske klostre. Hennes forberedelser er i tråd med en spirituell munks, nonnes og lærers leveste og forberedelse for å kunne leve i kloster, eller være lærer. Forskjellen til en tibetansk buddhistisk munk eller nonne er at leveste og forberedelse er løfter, (ofte) er avlagt for livstid. Abramović kaller ikke workshopen *Cleaning The House*, for et retreat, men de likner både i struktur og treningsopplegg. Workshopen varer ofte i ti dager som et vipaśyanā-retreat gjør. Målet er å øve seg på å erfare "the present moment". Tanken om nærværet kommer (også) fra buddhismen. Men målet er ulikt: I buddhistiske retreats handler det om å oppnå erfaring av

seg selv på et dypere plan, for å nå buddha-tilstanden. I Abramovićs workshop handler det om å bli en bedre kunstner. Abramović anvendte også meditasjon som metode i sin energi-dialog med publikum. Å anvende stillheten, som virkemiddel, er en klar henvisning til vipaśyanā-retreatene, som foregår i taushet. Selv om Abramović ikke ville kalle *The Artist Is Present* et retreat (Brekke, 2010f), mener jeg det er grunn til å påstå, at det både strukturelt sett og ideologisk sett, liknet et retreat for hennes egen del. Når Abramović svarte nei, antar jeg at det er for å dra et skille mellom en spirituell praksis og kunst.

Kunstpraksis som spirituell reise

Innenfor vajrayānas tankegang er individets kropp og sinn sentrum for den spirituelle praksis. Anskueliggjort og virkeliggjort gjennom meditasjoner, sang og musikk (*Chöd* s.52-53), ritualer, dans (*Cham*, s.87), kunst, mental trening, yoga, prostrasjoner og pilegrimsvandringer. Den tantriske tenkning om mennesket som hellig og menneskelivet som verdifullt, forenes i kropp og sinn. Og kunst og spiritualitet er nært knyttet sammen. Ingenting utelates eller fordømmes som erfaringsmateriale for en spirituell utvikling. Dette muliggjør å se på Abramovićs performancer uten moralsk fordømmelse, også ut fra det buddhistiske prinsipp om tomheten. Kritik av Abramovićs performancer, kan vendes til å bli en aksept av hennes enkle, men plausible utsagn: "This is my spiritual journey".

Ved å se på Abramovićs performancekunst under synsvinkelen av *Yeshe Chölwa* (s.53) som understreker betydningen av ukonvensjonelle handlinger for å nå innsikt i den ukonvensjonelle visdom, kan tenkningen likne på Abramovićs tilnærming til performance. Ved at hun konfronterer publikum til å "se seg selv", kan individet oppnå erkjennelser og en åndelig innsikt omkring seg selv. Dette fant jeg aktualisert og levendegjort i *The Artist Is Present*. Abramovićs performancekunst har vært ukonvensjonell, men hun var ikke "gal", som noen kanskje i sitt stille sinn er fristet til å kalle henne i de tidligere performancene. Jeg vil fremsette den tanke at hun unngikk å bli "gal" gjennom å iverksette performancer, som uttrykte hennes følelse av avmakt og avgrunn i forhold til dysfunksjonelle strukturer politisk, sosialt og i familien. Hun var og er et åndelig søkende menneske som gjennom sin performancepraksis har utviklet seg som person. Det er en indre sammenheng mellom alle performancer hos Abramović: "I could never do this performance, without the previous and earlier performances." (Brekke, 2010f). Sammenhengen er først og fremst Abramović selv. Ved bruk av kropp og sinn i sin performance-praksis har hun fått selvinnsett, og hun har utforsket og delt innsikten sammen med, og i dialog med publikum. Hennes spirituelle reise

kan ikke skilles fra hennes reise innenfor performance-kunst. Og kanskje i større grad enn noen andre performance-kunstnere, har hun synliggjort dynamikken med publikum, som avgjørende for sin spirituelle og kunstneriske utvikling.

Abramovićs rolle i *The Artist Is Present*: Den spirituelle lærer?

Den underliggende motivasjon for Abramovićs kunstpraksis er å formidle medfølelse og kjærlighet, så også uttrykt i *The Artist Is Present*, noe publikum gjenkjente, og noe som også er kjernen i Bodhisattva-idealet praktisert bl.a. i Tonglen-meditasjonen. Abramović selv refererer ikke direkte til Bodhisattva-idealet. Å bevisst over tid se et annet menneske inn i øynene, kan spores tilbake til vajrayāna: Innenfor *Tonglen* er målet å utvikle medfølelse. Innenfor latter-yoga handler det om å løsne på latteren, og innenfor *darsana*, handler det om at *prāṇaparamita*, visdommens universelle energi, overføres fra lærer til student. Abramović hadde forberedt seg i seks måneder, gjennom en mental og fysisk renselse og var forberedt for oppgaven som ventet. Disse kvaliteter forbinder man gjerne med en spirituell lærer, som selv trener mentalt og fysisk for å være forberedt på å utøve omsorg, og som ivaretar studentens behov på flere måter. Mange publikummere i *The Artist Is Present* sammenliknet Abramovićs nærvær med ulike spirituelle læreres nærvær, både fra østlige og vestlige tradisjoner. Det var tydelig at publikum i flere henseender følte og erfarte det Abramović selv ikke ville gå inn på: Hennes "energi-dialog" liknet utvekslingen mellom en åndelig lærer og student. Det ligger derfor slik jeg ser det en selvmotsigelse hos Abramović: Hun vil gjerne være en som oppnår: "achieve a luminous state of being", og så formidler/overfører hun denne "opplysthet": "and then transmit it", Marina Film.com). Den buddhistiske lærers agenda er nettopp er å vise studenten til hans/hennes egen "*rig pa*-tilstand". Derav min påstand om at hun fylte noe av funksjonen som en spirituell lærer har. (Jeg påstår derimot ikke at hun er en *lama*, godkjent innenfor det buddhistiske hierarki. Og uttaler meg heller ikke om "graden av opplysthet") Poenget er: *The Artist Is Present* ble noe mer enn "bare" kunst. For mange ble det spirituell opplevelse og ga erfaringer på flere plan. - Se også avsnittet nedenfor.

En esoterisk energi-dialog med publikum

Abramović er opptatt av det hun kaller en energi-dialog med publikum, og knytter også an seksualiteten som del av denne energi-dialogen. Energibegrepet innen tantrismen er både metafysisk, kroppslig og mentalt betinget. Jeg mener bestemt at Abramović har tatt opp i seg den tantriske tenkningen omkring at makro-kosmos og mikro-kosmos er knyttet til hverandre

i menneskets chakra-system. For å være mottakelig for den rene kosmiske energi som også er tilgjengelig i ens eget indre, må individet rense seg gjennom ulike øvelser og riktig levestil. Denne tenkningen finnes manifestert også innenfor det nyreligiøse felt, men jeg vil allikevel plassere Abramovićs tenking primært innenfor vajrayāna, på grunn av hennes bakgrunn og opplæring. Når Abramović definerer at energiutvekslingen foregår på "atomnivå" og at dette forklares til dels i naturvitenskapelige termer (Richards, 2009), er dette helt klart en tendens innenfor nyreligiøsiteten (Hanegraaf, 198:175). Det følgende er en spekulasjon: Utsagnet kan også tolkes som at dette er en type unngåelse for å sitere direkte til buddhismens ideologi som understreker nærværet, sinnet *rig pa* tilstand - som "luminous" (som vi nå vet med sikkerhet at Abramović kjenner til). For det ville være det samme som å si at idéen om nærværet i *The Artists Is Present* er direkte hentet fra buddhismen. Og det vil gjøre forskjellen på kunst og religion problematisk (Ettersom Abramović som tro avantgardist nettopp må ta avstand fra det religiøse - "i selve kunsten"). "Atomer" kan kanskje ved første øyekast synes som en mer rasjonell forklaring. Hennes energi-dialog finnes også i konstruksjonen av performance-rommet som en *mandala*. Abramović selv kalte området "a Square of Light". Abramović spiller på lag med en esoterisk tradisjon, hvor geometriske former speiler en kosmisk orden, og er et symbol på at menneskets indre også er kosmos sentrum. Fargene i kjolene skaper skjulte energetiske vibrasjoner både hos Abramović selv og hos publikum. En tenkning synliggjort også i performancene *Night Sea Crossing* og *The House With The Ocean View*.

5.1.2 Virkemidlene og virkningshistorier i *The Artist Is Present*

I det følgende behandles enkelte av virkemidlene og virkningshistoriene mer utdypende. Tidsaspektet i *The Artist Is Present* var svært viktig. Den tre måneder lange performansen liknet et meditasjons-retreat i forhold til varighet. Abramović henter fra buddhismen, tar i bruk og iscenesetter idéen om at tiden er en konstruksjon. For å understreke det tidløse var hun til stede før publikum ankom og var den siste som forlot Marron Atrium. Publikum skulle ikke se en klar start og slutt på performansen: et virkemiddel hun tidligere har anvendt bl.a. i *Night Sea Crossing* og *The House With The Ocean View*. Tiden var også et viktig virkemiddel overfor publikums deltagelse. Ingen visste hvor lenge man måtte stå i kø for å slippe inn på MoMA, og ingen visste hvor lenge den enkelte kom til å sitte foran Abramović. Det skaptet derfor en spenning og usikkerhet i forhold til utstrekning i tid.

Ritualer og repetisjon var et klart virkemiddel i *The Artist Is Present*: Abramovićs ritualiserte kroppsspråk og gjentakende gester skapte et suggererende bilde. Selv Marinas pauser var påtagelig kontrollerte og ritualiserte. Organiseringen av hele hendelsen ved

vaktenes repeterende regulering av køen, re-ritualisering av sittingen (ute på gaten), og "forseglingen" (holde hender) av vårt lille miljø i etterkant av performancen, var synlige nye ritualer som oppsto i kjølvannet av *The Artist Is Present*.

Forandring var en viktig virkningshistorie. Den umiddelbare forandring var det samlende og intime miljø som ble skapt blant de dedikerte og nysgjerrige og åpne. Mange i publikum opplevde og erfarte "det spirituelle" underveis, og beskrev ytre forandringer i persepsjonen og indre følelsesmessige forandringer. Flere benyttet muligheten til å kle seg ut, og (også) kunstnere laget blogger og egne performancer i performancen. Performancen var krevende for publikum og de utsatte seg selv for flere utfordringer: Sin egen økonomiske situasjon (borte fra jobb flere dager), de sov ute på gata, lang ventetid uten pauser, ingen puter å sitte på, uten mat og drikke. Mange fikk nye venner. Det var skapt en nærhet verdt å holde ved like. Abramović fortalte i mitt telefonintervju i oktober 2010, at mange fortsatt møttes og at nettopp denne performancen hadde forandret henne mest av alle hennes performancer.

5.1.3 Pilegrimsreise og spirituell performance

The Artist Is Present var et klassisk eksempel på en spirituell performance, hvor grensene for hva som var hva, var forskjøvet (Yarrow). Abramovićs iscenesettelse av stillhet var et unikt tilbud, som blir stående i et klart relieff til den støyende, postmoderne overfladiske virkelighet. Analysen viser at mange publikummere både følte seg fornyet, de (vi) følte et ekte samhold, også forstått ut fra Turners definisjon av *communitas*. Flere hadde spirituelle erfaringer som omgjorde hele performance-hendelsen til å likne en pilegrimsvandring. En postmoderne pilegrimsvandring. For flere i bokstavelig forstand (i lys av Guiriat's definisjon), selv om jeg i utgangspunktet anvendte pilegrimsreisen kun som en metafor.

Det er ikke bare gjentagende tema i Abramovićs performancer, det er også gjentatte rekvisitter, som understøtter en vandring og en prosess som varte over tid. Performancene handler om en type kontinuitet, hvor rekvisitaene og gjentatte temaer understreker det tidløse. Prosessene, fordypningen, og sammenhenger mellom hendelser og objekter, og den grunnleggende tenkningen bak, driver performancene. Vi kan også tolke dette inn i et buddhistisk perspektiv hvor man anser at alle fenomen har en indre sammenheng (eng.: *Interdependent arising*). I Abramovićs performancer får gjenbruken av objektene symbolsk karakter, fordi de er historiebærere. De forteller historier om Abramovićs personlige liv uttrykt gjennom hennes performance. Slik skapes en poetisk, metaforisk og mytologisk kjerne gjennom hele Abramovićs kunstnerskap. Et kunstunivers, som sirkler rundt utforskningen og erfaringen av seg selv på et dypere plan, gjennom kroppens og sansenes verden. Abramović

kunstunivers kan slik settes i forbindelse med en åndelig pilegrimsvandring, og sees i lys av tibetansk buddhismes kretsing rundt å oppdage sin sanne natur.

5.1.4 Den hellige kunstner?

I det følgende diskuteres Abramovićs performancepraksis, i forhold til begrepet den hellige kunstner. "Of course, I know Grotowski!", sa Abramović da jeg bad henne utdype sitt forhold til det å være kunstner eller spirituell lærer, jamfør Grotowski og "the Holy Actor"¹³² Og: "No, no, I'm not a spiritual teacher. I'm an artist. That is two completely different things. Saying I'm a holy actor is too self-pretentious. The audience is holy for me." (Brekke, 2010f). I *Towards a Poor Theatre*, skriver Grotowski:

The actor makes a total gift of himself. This is a technique of the "trance" and of the integration of all the actor's psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of "translumination." (Grotowski, 1968:16)

Skuespilleren skal gjennom sitt kroppslige nærvær kommunisere fra sitt innerste vesen til publikum, noe Grotowski kaller "translumination". Alle overflødige uttrykk er tatt bort og det er en intensitet og intimitet som gjennomstråler skuespilleren. Vi rører ved autentisitetens dirrende nerve. Teateret har et "vesen", en substans: Det er skuespillerens "live communication" (Grotowski, 1968:19), som er teaterets nærvær. Når Abramović inviterer til performansen *The Artist Is Present*, oppfylles kravet til nærværstenkningen i Grotowskis teatersyn: Det er Abramović selv som er tilbudet. Men ikke som privatperson, nei det er "Kunstneren, Marina Abramović". Det er for publikum Abramović holder ut helvetet å sitte stille i tre måneder, hvor hun ofrer seg, i tråd med Grotowskis ideal: "The actor makes a total gift of himself". Abramović har en selvpålagt disiplin gjennom et minimalistisk kroppsspråk og en selvutslettende holdning, og oppfyller Grotowskis krav til skuespilleren: "[...] a tension towards the extreme, by a complete stripping down, by the laying bare of one's own intimacy- all this without the last trace of egoism or self-enjoyment" (Grotowski, 1968:16). Abramovićs performanser kjennetegnes nettopp ved at hun aldri bryter av en performance, uansett hva som kan komme til å skje. Grotowski understreker hvordan kunstneren må undersøke og avsløre sin egen svakhet og motstand, fordi dette hindrer kunstneren å utføre den kunstneriske oppgave som ligger foran ham/henne (Grotowski, 1968:133). Kunstneren skal tåle å lide, og må vite og kunne mer enn sitt publikum om seg selv og sitt åndelige potensial. "I am just a mirror!", sier Abramović om sitt forhold til publikum i *The Artist Is Present*. "The only way is

¹³² Begrepet ble introdusert av Peter Brook, som en beskrivelse av Grotowskis syn på skuespilleren.

to go into yourself. I'm only a mirror, and that makes you to go even more into yourself. And then it's a very, very strong experience" (NRK2, 2012). Og for å gripe til en metafor: Hvis speilet skal gjøre nytten, må det være rent. Abramovićs forberedelser i sitt selvpålagte "retreat" i *The Artist Is Present*, føyer seg inn i selvransakelsens ideal hos Grotowski. Helt siden 1979 har Abramović undervist sine metoder gjennom *Cleaning The House*, og idealene hun har fremlagt i sitt kunstneriske manifest bygger på et åndelige perspektiv på livet. Dette preger selvsagt hennes kunstutøvelse. Kunsten selv er med andre ord åndelig, og kunstnerens sensitivitet og spiritualitet spiller en viktig rolle både hos Grotowski og hos Abramović. Grotowski formulerte seg slik: "One must resort to a metaphorical language to say that the decisive factor in this process is humility, a spiritual predisposition; not to do something, but to refrain from doing something" (Grotowski, 1968:37). Abramovićs eneste handling: Å sitte stille på MoMA, kan samsvare Grotowskis ideal om å avstå fra å handle. Kombinert med motivasjonen inspirert av vajrayānas prinsipp om medfølelse og kjærlighet, vil jeg plassere Abramovićs selvforståelse og kunstpraksis i *The Artist Is Present*, innenfor et kunstideal som sammenfaller med den hellige kunstnerens ideal.

5.1.5 Modernist alltid trist?

Det er gravalvoret som følger Abramovićs performancepraksis. Det var noen som smilte forsiktig og også hjertelig til Marina i *The Artist Is Present*, men hun gjengjeldte smilene med et svært forsiktig ansiktstrekk, som kun liknet på smil. Hun skulle/måtte holde seg til reglene satt opp på forhånd. Hvorfor kunne hun ikke slippe opp, og slippe kontrollen? Lidelsen må være *ekte* innenfor performance har Abramović flere ganger uttalt, og teater er "fake", (O'Hagan, 2010). Abramovićs selvgestaltede heltemodus i forhold til lidelsen måtte oppgis hvis hun for eksempel hadde brutt ut i latterkrampe, i *The Artist Is Present*. Og da hadde publikum kanskje ikke beundret henne så dypt? Har lidelsen innenfor avantgardens performance art blitt opphøyd til en (estetisk) nytelse for publikum?

Det ligger nedfelt i hele det avantgardistiske prosjekt å måtte ta avstand fra det borgerlige og også det religiøse. Angsten for igjen å bli bundet av gamle konvensjoner og at kunsten skal miste sin autonomi og "frihet" har vært (og er) stor¹³³. Det paradoksale blir da at *The Artist Is Present* ble presentert i såpass pompøse omgivelser som Museum of Modern Art

¹³³ Et eksempel på hvordan kunstnere skiller mellom åndelighet og spiritualitet kom frem i intervjuet med den legendariske billed- og performancekunstner Joan Jonas, da jeg spurte henne om hennes oppfatning av åndelighet. Hun svarte kjapt: "Yes, spiritual, but not religious" (Brekke, 2011a).

er. Dette plasserer avantgardens opprinnelige prosjekt i et relieff: Å stå imot, stå utenfor og kritisere. Abramović opptrådte i Vogue med en primadonnas fremtoning, og kom på premierefesten på *The Artist Is Present* ikledd en slangeskinnsdrakt: "Abramović told the crowd, "I love fashion and I love vanity," and so Givenchy's Riccardo Tisci hosted a party and dressed Abramović in all-black Givenchy haute couture. Tisci supplied the most glamorous guest list MoMA has ever seen" (Vogue, 2010). Enkelte synes kanskje dette er "to much", sett i forhold til hennes opprinnelige "kunstnerkall". Å være modernist koster. Schechner kommenterte og sammenliknet Abramovićs performancer fra 1960 og 70-tallet med re-performing prosjektet på 6.etg. på MoMA slik: "This is the difference in meeting a tiger in the jungle or meeting a tiger in the zoo. So I felt it was meeting a tiger in the zoo. - So far of her own performances" (Brekke, 2010e, vedlegg 6). Beskrivelsen er slående. Men: Forventes det av en modernist å alltid måtte leve opp til sitt opprinnelige kunstideal?

Min kritikk i forhold til re-performing prosjektet i 6.etg. på MoMA handler om: Kan "the present moment" reproduseres? Er ikke nettopp "the present moments" kvalitet, å ikke være varig, å ikke ville la seg fange av tiden? Spørsmålet er filosofisk, men også pragmatisk: Hvordan kan nærværet iscenesettes på nytt, ettersom det innenfor Abramovićs kunstnerideal handler om å finne frem til "the present moment", i tråd med at hun mener ethvert øyeblikk er unikt? Det er etter min mening umulig å re-produsere et hvilket som helst øyeblikk. I mitt intervju spurte jeg Abramović: Ser du ikke at repetisjonene i re-performing prosjektet på 6.etg. på MoMA var teater? Hvorpå hun selvsagt svarte, et meget bestemt nei. Slik jeg ser det, var re-performancene en rekonstruksjon (uavhengig av benevnelsen forestillingen får). Ettersom alle kunstnere som var involvert, hadde gjennomgått opplæring og trening, og nøyaktig innstudering av hvordan performancene skulle gjennomføres.

Av resonnementet overfor, og ut fra *The Artist is Present* som retrospektiv utstilling, kan vi trekke den konklusjon, at det er noe annet som re-produseres: Nemlig behovet for å gi Abramovićs performancepraksis legitimitet og status overfor et større publikum, og for fremtiden. Hun jobber aktivt for å bevare performance art som tradisjon for ettertiden, både gjennom egne re-performing prosjekter og gjennom Abramović Institute. - Abramovićs nei er derfor forståelig. Å innrømme at dette var teater vil kunne ødelegge idéen om performance art som spesiell og unik, adskilt fra teater. Hennes uredde holdning gjør henne til en markant skikkelse innenfor performance arts historie. Ikke minst hjulpet frem av hennes egen evne til å skape oppmerksomhet rundt sine myteomspunne performancer. Hun er ikke den eneste kunstner som har skapt minneverdige performancer, men hun står i forgrunnen for å promotere viktigheten av performance art som kunstform.

Etterord: Reisen fortsetter

Min holdning til den praktiske estetiske forskningsmetodikk, har blitt styrket underveis i arbeidet med masteren. I starten var jeg usikker på om jeg kunne bruke meg selv aktivt inn i forskningen. Da jeg ved å være til stede i *The Artist Is Present*, skjønte jeg mer enn noen gang før at jeg/vi er alltid tilstede med et-både-og, kunne jeg falle mer til ro i min rolle som forsker. Jeg har med andre ord fått styrket min tillit til en forskningsmetodikk, som baserer seg på deltakende observasjon og observerende deltakelse. Og har også fått en større respekt for at det er umulig å ha dybdekunnskap om alle tema man skulle ønske seg i en akademisk kontekst. Ved å nøste i "Abramovičs spirituelle reise", og fastholde dette underveis i analysene, har jeg kunnet avdekke flere forhold omkring hva denne reisen handler om. Dette viser at kunstnerens motivasjon og uttalelser, må behandles som et aktivt i akademiske studier. - Selv om det altså kan bli dratt andre konklusjoner enn kunstneren selv gjør seg.

Denne masteroppgaven har tilført en begynnende kunnskap omkring vajrayāna-buddhisme til det teatervitenskapelige felt, noe jeg håper kan være berikende på videre forskning. Ved å være til stede i *The Artist Is Present*, ser jeg enda tydeligere enn før, nødvendigheten av teatervitenskapens tverrfaglige profil. Og tillater meg også å peke på potensialet innenfor religionsvitenskapelige studier: Hvordan kan man se på en spirituell praksis som en performance? Dette er ikke et nytt perspektiv, men analysen av *The Artist Is Present* viser at ved hjelp av teatervitenskapens metoder, kan vi nå dypere inn, og se det rituelle og det performative utfoldet samtidig. Det å se, og holde opp det samtidige perspektiv, åpner for utdypende studier av både ritualer og religionsutøvelse, teater og performative praksiser. - De oppsummerende refleksjoner i masteroppgaven er relevant for en videre undersøkelse, både av praktisk og teoretisk art. Det ville for eksempel være et spennende akademisk arbeid å gjøre en sammenliknende teoretisk studie av avantgardepraksiser, eller også andre teatrale praksiser, for å se om det er hold i å anvende begrepet meditativt nærvær ut over *The Artists Is Presents* erfaringsverden. Det gjenstår å se.

I innledningen, fortalte jeg om den umiddelbare følelse i 1995 omkring at Abramovič hadde en tilknytning til vajrayāna-buddhismen. Jeg kunne ikke sette ord på dette da. I 2012, kan jeg fremdeles ikke svare sikkert på hvorfor jeg kunne koble disse to størrelser sammen på det tidspunkt. Det jeg imidlertid har fått bekreftet er at intuisjon og følelser kan være en inspirasjon og veileder, også innenfor forskning.

Takk til pappa, min gode følgesvenn.

"Når jeg dør, reiser jeg tilbake til drømmenes rike..."

Aasmund Brekke (f. 27. 03.1919 - d. 11.11. 2011)

Bibliografi

- Abramović, Marina (2004) *The Biography of Biographies*, Edizioni Charta Srl, Italia.
- Allione, Tsultrim (2008) *Feeding Your Demons, Ancient Wisdom for Resolving Inner Conflict*, Little, Brown and Company, New York.
- Anderson, Patrick (2010) *So Much Wasted: Hunger, Performance, and the Morbidity of Resistance. Perverse Modernities*. Duke University Press, Durham, USA.
- Barth, Fredrik (1991), *Andres liv – og vårt eget*, Universitetsforlaget 1991, første utgave 1980, Oslo.
- Baas, Jacquelynn og Jacob, Mary Jane (Red.) (2004) *Buddha Mind in Contemporary Art*, University Press of California, Berkley, USA.
- de la Barca, Pedro Calderón (1655) *El gran teatro del mundo*, Madrid.
- Bell, Cathrine (1997) *Ritual. Perspectives and Dimensions*, Oxford University Press, UK.
- Berger, Peter L. og Luckmann, Thomas (2000) *Den samfunnsskapte virkelighet*, Fagbokforlaget, Bergen.
- Blancas, Paco (2010), 75, privat trykk, New York City.
- Biesenbach, Klaus (2010) *Marina Abramović, The Artist Is Present*, The Museum Of Modern Art New York.
- Bowman, Marion og Sutcliffe, Steven (2000) *Beyond new age: exploring alternative spirituality*, Edinburgh University Press, Edinburgh, UK.
- Broud, Norma & Garrard, Mary D. (1996) *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's history and impact*, Harry N. Abrams, Inc, New York.
- Buffertrille, Katia og McKay, Alex (1998) *Reflections on Pilgrimages to Sacred Mountains, Lakes and Caves. Pilgrimage in Tibet*, Curdzon Press, Biddles Ltd, Guildford and King's Lynn, Routhledge.
- Campbell, Colin (1972) "The Cult, the Cultic Milieu and Secularization," in *A Sociological Yearbook of Religion in Britain* 5, p. 119-136, London: SCM Press
- Christensen –Schell, Boel (2006) "A Place In Your Heart". Aspects of situatedness and de-situatedness in current practice and theory" *Nordic Theatre Studies, volume 18*, "Approaching the Spiritual in Theatre, Ritual and Performance", Foreningen Nordiska teaterforskare.

- Carlson, Marla (2011) *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in Theatre and performance history, University of Georgia.
- Csikszentmihály, Mihály (1990) *Flow : the psychology of optimal experience*, Harper & Row, New York.
- Dalai Lama XIV (2002) *The Path To Tranquility: Daily Meditations*, Penguin Compass.
- Dalai Lama XIV (2008) *The Universe in a single atom. How science and spirituality can serve our world*, Abacus.
- Davaa-Ochir, Ganzorig (2008) *Oboo Worship. The Worship of Earth and Water Divinities in Mongolia*, Universitetet i Oslo, Oslo.
- De Jongh, Karlyn, Gold, Sarah; Lodermeier (2010) Peter and Rietmeyer, Rene, "The Artist Is Present: A Conversation with Marina Abramović", *Art Monthly Australia*, No. 230, June 2010: 33-36
- Deikman, Arthur J. (1963a) "Experimental meditation", *Journal of Nervous and Mental Disease*, 136, pp. 329-43, American Psychological Association, University of Maryland, School of Medicine, Lippincott Williams & Wilkins, Baltimore
- , Arthur (1982b) *The Observing Self Mysticism and Psychotherapy*, Beacon Press, Boston, MA, USA.
- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The Transformative Power of Performance. A New aesthetics*, Routledge, London.
- Fontana, David (2009) *Psychology, Religion and Spirituality*, (1.ed. 2003) Oxford University Press, The British Psychological Society, BPS Blackwell Publishing, USA, UK, Australia.
- Gadamer, H-G. (2001) "Estetikk og hermeneutikk". Lægreid, S og Skorgan, T. (red.), *Hermeneutisk lesebok*, Spartacus, Oslo, s.137-144.
- Ganzorig Davaa-Ochir (2008) *Oboo Worship. The Worship of Earth and Water Divinities in Mongolia*. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Giuriati, Paolo (1996) "Pilegrimer og pilgrimsvandringer i dag", Gustav Erik Gullikstad Karslaune (Red.) *Pilegrimen - valfartsmotiv og valfartsmål, Relieff*, nr. 38, 62., Tapir Forlag, Trondheim.
- Goldberg, Roselee (2001) *Performance Art, From Futurism To The Present*, 2nd ed., Thames & Hudson, World of Art, London.
- Gran, Anne-Britt (2005) *Hvite løgner/sorte myter - det etniske på modernitetens scene*, Universitetet i Oslo.
- Grotowski, Jerzy (1968) *Towards a Poor Theatre*, Simon and Shuster, New York.

- Guattari, Félix og Deleuze, Gilles *Capitalism and Schizophrenia*, vol 1.(1972) *Anti-Oedipus* og vol 2. (1980) *A Thousand Plateaus*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Gyatso, Kathok Situ Chökyi (2006) "[The Three Types of Pilgrim](#)", oversatt av Adam Pearcey, Lotsawa House.
- Hammer, Anita (2006) "Innanna, Ritual Protagonist of Bodily Worship", *Nordic Theatre Studies, volume 18*, "Approaching the Spiritual in Theatre, Ritual and Performance", Foreningen Nordiska teaterforskare, Helsinki.
- , Anita (2010) *Between Play and Prayer. The Variety of Theatricals in Spiritual Performance*, Rodopi, Amsterdam/New York.
- Hanegraaff, Wouter (1998) *New Age religion and Western culture: Esotericism in the mirror of secular thought*, State University of New York Press, USA.
- Holm, Bent (2006) *Tro på teatret*, Udgivelse nr. 3 i bogserien *Religion i det 21. Århundrede*, København Universitet Multivers.
- , Bent (2006) "Forestillingens kraft. Omkring relationen Teater og Religion", *Tro på teatret*, Udgivelse nr. 3 i bogserien *Religion i det 21. Århundrede*, København Universitet Multivers.
- Hopkins, Jeffrey (1996) *Meditation on Emptiness*, Wisdom Publication, Boston.
- Hoetzlein, Nanci A. (1990) "Sacred Ritual Dance, The *Gu Tor* Tradition at N.Monastery Namgyal Monastery", *Cho-Yang, The Voice of Tibetan Religion & Culture, Year of Tibet Special Edition*, 1991), p. 314-320, Dharamsala.
- Hyldig, Keld (2006) "The Mystery of The Self"- Robert Wilsons staging of Peer Gynt, *Nordic Theatre Studies, volume 18*, "Approaching the Spiritual in Theatre, Ritual and Performance", Foreningen Nordiska teaterforskare, Helsinki.
- Innes, Christopher (2005) *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, 2nd ed. Routledge, London.
- Jacobsen, Knut A. og Telle, Notto (1999) *Hinduismen buddhismen*, Høyskoleforlaget AS Norwegian Academic Press, Kristiansand S.
- James, William (1902) *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, The Gifford Lectures on Natural Religion, Edinburg.
- Jamtsho, Tenzin (2010) *Monastic dances in Bhutan. The dance of Padmasambhava's eight aspects at Nyima Lung Monastery*, Bumthang, Universitetet i Oslo.
- Johannessen, Kjell S. (1993) "Om grunnlagsproblemer i teatervitenskapen", Live Hov (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap, Oslo.

- Johannessen, Kjell S. (1993) "Om grunnlagsproblemer i teatervitenskapen", Live Hov (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap, Oslo.
- Kant, Immanuel (1764) *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (Org. tittel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*).
- Kaplan, Janet (1999) "Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović" *Art Journal*, Vol. 58, No.2. (Summer, 1999), pp. 6-21, College Art Association.
- Karslaune, Gustav Erik Gullikstad (Red.) (1996) *Pilegrimen - valfartsmotiv og valfartsmål*, *Relieff*, nr. 38, 62., Tapir Forlag, Trondheim.
- Karzew, Marianne Bjelland (2009) *Gossip and Gender: Othering of Speech in the Pastoral Epistles*, Universitetet i Oslo.
- Krogseth, Otto (1998) "Det hellige i det moderne - refleksjoner omkring religion, identitet og modernitet", s. 197, i boken; *Enheter i mangfold?: 100 år med religionshistorie i Norge*, av Inger Marie Ruud & Sigurd Hjelde (red.), Tano Aschehoug, Oslo.
- , Otto (2010) *"Nyreligiositeten som kompenserende identitetsreparasjon. Et kulturanalytisk forsøk. Innledende teoretiske og metodologiske betraktninger"*, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Lehmann, Niels (1996) *Dekonstruktion og dramaturgi*, PhD avhandling (Afhandlinger fra Aarhus universitet), Aarhus Universitetsforlag, Aarhus.
- Lie, Kåre A. (2010) *Buddhas Budskap, utvalgte tekster fra buddhismens skriftsamling*, norsk oversettelse av *Tipitaka* (Pāli Kanon), oversatt av Kåre A. Lie, Buddhistforbundets forlag, Oslo.
- Luckmann, Thomas (1967) *The Invisible Religion, The Transformation of Symbols in Industrial Society*, (Original tittel: *Das problem der Religion*, 1963), Palgrave Macmillan, Stuttgart.
- Madhavan, Arya (2010) *Kudiyattam Theatre and the Actor's Consciousness*, (Consciousness Literature & the Arts) Rodopi, Holland/New York.
- Mathisen, Henrik (2000) *Den Tibetanske Dødeboken*, norsk oversettelse, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- McKay, Alex (Ed.) (1998): *Pilgrimage in Tibet*, Curzon Press, Biddles Ltd, Guildford and King's Lynn, Richmond Surrey.
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel (1996) *Consciousness and the Actor: A Reassessment of Western and Indian Approaches to the Actors Emotional Involvement from the Perspective of Vedic Psychology*, European University Studies: Series 30, Theatre, Film and Television. Vol. 67, Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien.
- Miller, Jacques-Alain (ed.) (1988), *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1: Freud's Papers on Technique 1953-1954*, Press Syndicate of the University of Cambridge, New York.

- Mullin, Glenn H. (2005) *The Six Yogas of Naropa, Tsongkhapa's commentary entitled A Book of Three Inspirations: A treatise of the Stages of Training in the Profound Paths of nara's Six Dharmas commonly referred to as The Three Inspirations*. Translated, edited and introduced by Glenn H. Mullin, Snow Lion Publications, Ithaca, New York, Boulder, Colorado.
- Norbu, Chögyal Namkhai (1996) *The Self-Perfected State*, Snow Lion Publication, Ithaca, New York.
- Olsen, Helge Alfred (2011) *Det er på veien det skjer, tror jeg....En religionsvitenskapelig undersøkelse av moderne pilegrimer til Nidaros*. Masteroppgave i religionsvitenskap, Universitetet i Trondheim, NTNU, Trondheim.
- Otto, Rudolf (1923) *The Idea of the Holy, The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, Oxford University Press, Oxford.
- Pargament, K.J. & Mahoney, A. (2002) "Spirituality: Discovering and Conserving the Sacred", i *The Oxford Handbook of Positive Psychology* C. R. Snyder & S. J. Lopez (eds.), (pp. 646-659), Oxford University Press, Oxford.
- Perlmutter, Dawn (1999) "The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder", *Anthropoetics - The Electronic Journal of Generative Anthropology*, Volume V, number 2, (1999/2000), Department of Fine Arts, Cheyney, University of Pennsylvania, Cheyney Pennsylvania.
- Power, Cormac (2008) *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Consciousness Literature and the Arts, Amsterdam/ New York.
- Religionsleksikon* (2002) Cappelen akademisk forlag, Oslo.
- Richards, Mary (2009) *Marina Abramović*, Routhledge, London.
- Rinpoche, Gyatrul og Allan B. Wallace, Karma Chagme (2000) *Naked Awareness, Practical Instructions on the Union of Mahamudra & Dzogchen*, Wisdom Books, Snow Lion Publications.
- Rinpoche, Sogyal (1996), *The Tibetan Book Of Living and Dying, A New Spiritual Classic form one of of the foremost interpreters of Tibetan Buddhism to the West*, Rupa & co. Calcutta, New Dehli.
- Ruud, Inger Marie og Hjelde, Sigurd (red.) (1998) *Enhet i mangfold? 100 år med religionshistorie i Norge*, Tano Aschehoug, Oslo.
- Said, E. (1978) *Orientalism*, Routledge, London.
- Simmer-Brown, Judith (2001) *Dakini's Warm Breath, The Feminine Principle in Tibetan Buddhism*, Shambala, Shambhala Publications, Boston & London.
- Schechner, Richard (2002) *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London og New York.

- Scheel, Christensen, Boel (2006) "A Place In Your Heart. Aspects of situatedness and de-situatedness in current practice and theory", S. 94-107, i Nordic Theatre Studies, Vol. 18, Helsinki.
- Tenzin Wangyl Rinpoche (2002) *Healing with Form, Energy and Light: The Five Elements in Tibetan Shamanism, Tantra and Dzogchen*, Snow Lion Publications, New York.
- Thrangu, Khenchen (2011) *Vivid Awareness: The Mind Instructions of Khenpo Gangshar* av Shambala Publications Inc., Boston.
- Tucci Guiseppe (2001) *The theory of the mandala*, [Teoria e pratica del mandala. English] translated from Italian by Alan Houghton Brodrick, first ed.: Rider & Company, 1969, London, Dover Publications, Mineola, New York.
- Turner, Victor Witter (1974) *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*, Cornell University Press, New York.
- Turner, Victor og Turner, Edith L.B. (1978) *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Antropological Perspectives*, Colombia University Press, New York.
- Westcott, James (2010a) *When Marina Abramović dies: A Biography*, MIT Press (Massachusetts Institute of Technology Press), Cambridge, Massachusetts, London.
- Yarrow, Ralph (red.) (2007), *Sacred theatre, the Theatre & Consciousness Series*, Intellect Books, The University of Chicago Press, Chicago.

ELEKTRONISKE KILDER

- Anattalakkhaṇa Sutta, Saṃyutta Nikāya XXII, 59*, (1978, 1990) *On the No-self Characteristic*, The Second Discourse of the Buddha, Pali Text and Translation With an Introduction by Dr. K. N. G. Mendis, Buddhist Publication Society Kandy, Sri Lanka, The Wheel Publication, No. 268 Copyright © Kandy, Buddhist Publication Society, (1978, 1990) BPS Online Edition © (2009) Digital Transcription Source: BPS. First Edition, 1979, URL: <<http://what-buddha-said.net/library/Wheels/wh268.pdf>>
- Andersson, Laurie (2003) "Marina Abramović", BOMB 84/Summer 2003, The Frances Dittmer Series on Contemporary Art, Brooklyn, New York, BOMBSITE, URL: <<http://bombsite.com/issues/84/articles/2561>>
- Barnett, Laura (2008) "The Art Of Suffering", Art & Design Blog, (21.02.2008), URL: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog/2008/feb/21/theartofsuffering>>
- Braco (2012) URL: <<http://www.braco.net/>>
- Colin, Juan Pablo (2011) "Marina Abramović: Cannon Fodder", Arte al Limite, Santiago de Chile, gjengitt i Art Facts Net, URL: <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/3352/lang/1>>

- Dharma Dictionary (2012) Tibetan-English Dictionary, Dharma Glossaries, and Resources:
URL: http://rywiki.tsadra.org/index.php/Main_Page
- Ebony, David (2009) (05.05.2009) "Marina Abramović: An Interview" 5/5, *Art In America, International Review*, URL: <http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-Abramović-david-ebony/>
- Goodreads, Dalai Lama XIV quotes (2012), URL:
http://www.goodreads.com/author/show/570218.Dalai_Lama_XIV
- Gershman, Rachel, (2010) "Artist, Marina Abramović", The Art Story Foundation Org., URL:
<http://www.theartstory.org/artist-Abramović-marina.htm>
- De Jongh, Karlyn, og Gold m.fl., (2010) "THE ARTIST IS PRESENT": "A conversation with Marina Abramović", By Karlyn De Jongh, Sarah Gold, Peter Lodermeier & Rene Rietmeyer, ART MONTHLY AUSTRALIA, June, Issue 230, art + Community, URL:
<http://www.personalstructures.org/index.php?page=405&lang=en&item=470&n=1>
- Kaplan, Janet A. (1999) "Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović", i *Art Journal*, Vol. 58, No. 2. (Summer, 1999), pp. 6-21., College Art Association URL: http://www.kimcohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/Kaplan_Abramovic.pdf Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=00043249%28199922%2958%3A2%3C6%3ADADIWM%3E2.0.CO%3B2-7>
- Kaganskiy, Julia (2010) "MoMA's Mystery Man", (10.05.2010) URL:
http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/05/10/visitor-viewpoint-momas-mystery-man
- Mallis, Julie (2010) "My personal experience with Marina Abramović, Mata Amritanandamayi, and Braco", (01.12.2011), URL:
<http://juliemallis.wordpress.com/2011/01/12/my-personal-experience-with-marina-abramovic-mata-amritanandamayi-and-braco/>
- van Mechelen, Marga (2009) "Survival Kits: Artistic Responses to Globalization." International Congress of Aesthetics. "Gimme Shelter: Global Discourses in Aesthetics", *University of Amsterdam The Netherlands*, URL:
<http://www.networkedcultures.org/index.php?tid=161>
- Meledandri, Nina (2010) *A flower every day*, blogg, [31.05.2010] URL:
<http://present2artist/tumblr.com/>
- Museum Of Modern Photography (MoCP), Chicago, URL: http://www.mocp.org/collections/permanent/Abramović_marina.php
- Netherlands Media Arts Institute (1983), "Catalogue", Abramovic / Ulay, Netherlands, 2'07" (sound, colour). Collection: NIMK (Netherlands Media Art Institute), URL:
<http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fid%3D7322>
- O'Hagan, Sean (2010) "Interview: Marina Abramović", The Observer (03.10.2010), URL:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-Abramović-performance-artist>

Rigpa Shedra, an online encyclopedia of Tibetan Buddhism, URL:
 <http://www.rigpawiki.org/index.php?title=Main_Page>

Religion Facts, Just the facts on religion, URL:
 <<http://www.religionfacts.com/buddhism/symbols/color.htm>>

Sean Kelly Gallery, URL: <<http://www.skny.com/artists/marina-abramovi/press/>>

Sky, Jeanette (2003) Intervju med Jens Braarvig: "Lotussutraen og andre skrifter fra mahayana-buddhismen" URL:
 <<http://www.bokklubben.no/SamboWeb /produkt.do?produktId= 1320193&rom=AK>>

Spoken Sanskrit Dictionary, URL: <<http://spokensanskrit.de/>>

Stiegh, Daniela (2010) "Marina Abramović: The Artist Speaks", (03.06.2010) URL:
 <http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-Abramović-the-artist-speaks>

Store Norske Leksikon, URL: <<http://snl.no/>>

Tharpe, Lisa (2010) *Sitting With Marina*, blogg, (12.06.2010) URL:
 <<http://sittingwithmarina.tumblr.com/>>

The Art Story Org., URL: <<http://www.theartstory.org/artist-Abramović-marina.htm>>

The Fabric Workshop and Museum.org (FWM) (2011) (Opprinnelig kilde: Marina Abramović: *Performing Body*, Studio Miscetti and Zerynthia, i 1998 i Roma), URL:<<http://www.fabricworkshopandmuseum.org/Artists/ArtistDetail.aspx?ArtistId=7596125a-3cad-4b13-8b1b-bb6631b81b40>>

Thurmann, Judith (2010) "Walking through walls", The New Yorker, (08.03.2010), URL:
 <http://www.newyorker.com/reporting/2010/03/08/100308fa_fact_thurman>

Tushita Meditation Centre, URL: <<http://www.tushita.info/>>

VOGUE MAGAZINE (2010) "Fashion at Moma", Peter Davis, (06.03.2010), URL:
 <<http://www.vogue.it/en/shows/fashion-events/2010/06/givenchy-moma>>

Westscott, James (2010b) "Abramović, Marina: 'I have to be like a mountain', The Guardian, (19.03.2010), URL: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/mar/19/art-marina-Abramović-moma>>

----- (2005) *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*, 9 - 15: Solomon Guggenheim Museum, November 2005“, *Contemporary Magazine*, Issue 81, New York, URL:
 <http://www.contemporary-magazines.com/reviews81_3.htm>

Yablonsky, Linda i New York Times Magazine, "Marina the Magnificent", URL:
 <<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/06/02/artifacts- marina-the-magnificen>>

VIDEO/AUDIO REFERANSER PÅ INTERNETT

Marina Film.com. (2010) Show of force llc and Mudpuppy FilmsInc. all rights reserved,
URL: <<http://marinafilm.com/>>

MoMAs egne internettreferanser:

Website: www.moma.org

Blog: www.moma.org/insideout

Facebook: www.facebook.com/MuseumofModernArt

Twitter: www.twitter.com/MuseumModernArt

Videos: www.youtube.com/momavideos

Flickr: www.flickr.com/groups/themuseumofmodernart/

MoMA (2010a) *Marina Abramović. The House with the Ocean View (2002)*, MoMA MULTIMEDIA, Courtesy the artist and Sean Kelly Gallery URL: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1996>>

MoMA (2010b) *Marina Abramović. Rhythm 0. 1974*, MoMA MULTIMEDIA, Courtesy the artist and Sean Kelly Gallery Audio courtesy of Acoustiguide, New York, URL: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972>>

MoMA (2010c) *Marina Abramović. Nightsea Crossing/Conjunction. 1981-1987/1983*, MoMA MULTIMEDIA, Courtesy Marina Abramović and Sean Kelly Gallery, New York, URL: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1985>>

MoMA (2010d) *The Artist Is Present*, MoMA MULTIMEDIA, Audio courtesy of Acoustiguide, New York, URL: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/>>

MoMA (2010e) *Marina Abramović: The Artist Speaks*, INSIDE/OUT, Daniela Stiegh og Zöe Jackson, 03.06.2010, New York URL: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-Abramović-the-artist-speaks>

MoMA (2010f) *Marina Abramović*, INSIDE/OUT, Julie Kaganskiy, 29.03.2010, URL: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/29/visitor-viewpoint-marina-abramovic>

YouTube (2008), Sao Paulo 2006 /// Fiteiro Cultural, URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=JLpqEe4AJqQ&NR=1>>

YouTube (2009) Artist Marina Abramović read her manifest about art in Florence, 09.12.2009, URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=NR3EIhQxvKQ>>

YouTube (2010) *The artist is present, MARINA ABRAMOVIC* and Ektoras Binikos (09.10.2010), URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=ASS7xMOM1EE>>

NRK 2 (2012) *Marina Abramović: Performancekunstens bestemor*, i TV-programmet "Nasjonalgalleriet", 09.04.2012., Oslo.

EGENPRODUSERTE KILDER OG FELTARBEID

Brekke, Aase-Hilde, Lervik Karen, (1991) *Kroppsspråk i rituell kontekst*, semesteroppgave, mellomfag i religionssosiologi. Aase-Hilde Brekke i samarbeid med Karen Lervik. Religionsvitenskapelig institutt, Universitetet i Trondheim, NTNU.

-----Aase-Hilde (1995, 1996, 1998, 2005), feltarbeid i klosteret Tashi Jong, og ved Rewalzar Lake, H.P. India.

----- Aase-Hilde (1996) "Bakgrunn for performansen "Pilegrim", *Pilegrimen - valfartsmotiv og valfartsmål*, Gustav Erik Gullikstad Karslaune (Red.) Trondheim: Tapir. *Relieff*, nr. 38, 1996.

----- (2010a) Notater fra feltarbeid, 29.mai, *The Artist Is Present*, New York.

----- (2010b) Notater fra feltarbeid, 30.mai, *The Artist Is Present*, New York.

----- (2010c) Notater fra feltarbeid, 31.mai, *The Artist Is Present*, New York.

----- (2010d) Intervju på e-post og svarene fra publikum.

----- (2010e) Intervju med Richard Schechner, New York.

----- (2010f) Et telefonintervju med Marina Abramović (Oslo-New-York), 28.oktober, 2010.

----- Aase-Hilde (2011a) "Lyriske transaksjoner på Joan Jonas alter", *Billedkunst*, No.2. 22.03.2011

-----Aase-Hilde (2011b) Mindfulness-instruksjon fra Tulku Lobsang, lydopptak fra Sveits og Vien, 2011. Skrevet og oversatt av Aase-Hilde Brekke.

BAKGRUNNS-LITTERATUR OG KILDER

Referanser som ikke er direkte anvendt i masteroppgaven, men har utfyllende informasjon.

Novakov, Anna, "Point of Access: Marina Abramović's 1975 Performance Role Exchange," *Woman's Art Journal* Fall 2003/Winter 2004: 31–35.

Artist Body: Performances 1969–1998, artist, Abramović; authors Abramović, Toni Stooss, Thomas McEvilley, Bojana Pejic, Hans Ulrich Obrist, Chrissie Iles, Jan Avgikos, Thomas Wulffen, Velimir Abramović; English ed. (Charta, 1998)
Balkan Baroque, (Pierre Coulibeuf, 1999).

Orell, Paula (2010) *Marina Abramović +The Future of Performance Art*, Prestell, Munich, Berlin, London, New York

Vedlegg

Vedlegg 1. Tekst på veggen i Donald B. and Catherine C. Marron Atrium

A pioneer of performance art, Marina Abramović (born Yugoslavia, 1946) began using her own body as the subject, object, and medium of her work in the early 1970s. Since then she has viewed performance as a tool to visualize the here and now. For Marina Abramovic: The Artist Is Present. The Museum Of Modern Art's first performance retrospective Abramović will perform in the Donald B. and Catherine C. Marron Atrium every day the Museum is open between March 14 and May 31.

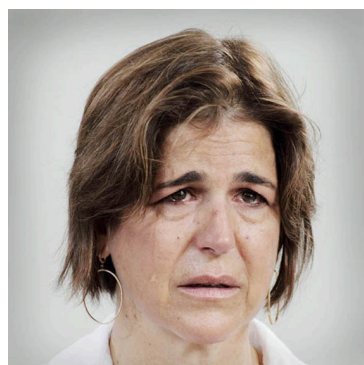
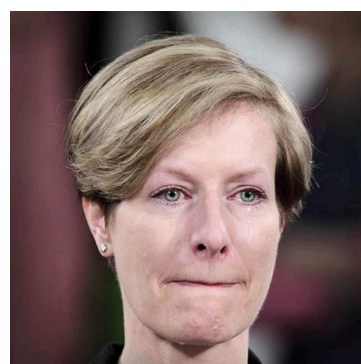
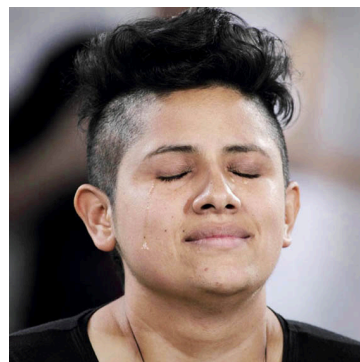
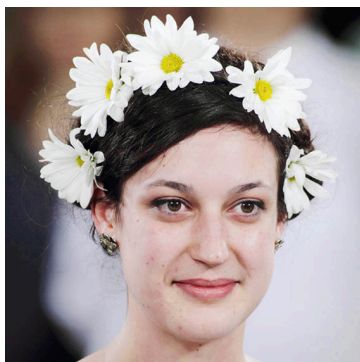
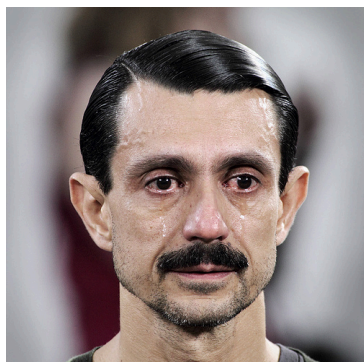
The Artist Is Present is Abramovic's longest performance to date. Visitors were encouraged to sit silently across from the artist for a duration of their choosing, becoming participants in the artwork rather than remaining spectators. Though Abramovic is silent. Maintaining a nearly sculptural presence with a fixed pose and gaze. The performance is an invitation to engage in and complete a unique situation. The Artist Is Present distorts the line between every day routine and ceremony: Positioned in the waste atrium within a square of light. The familiar configuration of a table and chairs has been elevated to another domain. Between 1981 and 1987 Abramovic and her then- collaborator Ulay [Uwe Laysiepen: German, born 1943], performed Night-Sea Crossing, sitting motionless at a table in twenty-two locations around the world. The Artist Is Present is part a reinterpretation of that work. And with involvement of the public, it is generous, ever changing, and unpredictable. The charged space between Abramovic and the other participant is the content of the work. A place where nothing-or possible everything-happens.

The exhibition continues in the Joan and Preston Robert Tisch Exhibition Gallery, on the sixth floor of the museum. Notice: The sixth floor portion of the exhibition includes live performers. Some of whom are nude, and some works incorporating imagery of nude performers. Visitors discretion is advised.

Forfatters bemerkning: Skrivemåte er kopiert fra Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, Museum of Modern Art, New York, 2010.

Vedlegg 2 Foto fra *The Artist Is Present*

The Artist Is Present, Museum of Modern Art, 2010. Foto: © Marco Anelli, 2010.



Vedlegg 3. Introduksjonsbrev

Aase-Hilde Brekke
post@taramedia.no
www.taramedia.no
+47-97648791

Interview guide, about the performance: *The Artist Is Present*, by Marina Abramović.

A little introduction of myself first: I am an artist working with photo, video and performing art, and have been doing so since 1992. If you would like to watch some of my work, please look at: www.taramedia.no. Unfortunately the webpage is in Norwegian, but if you have any questions, please let me know.

I am also writing my master thesis at the University of Oslo, Norway. My thesis is on performing art and spirituality, and in particular; Marina Abramović's performance "The Artist Is Present." I attended the performance in New York, between 29th of May to 1st of June. The reason I can't do the interviews in person, is because I live in Oslo, Norway.

If you would like to have the thesis afterwards, I will send it to you as thank you for helping me! In the thesis you will see my theoretical approach and analysis.

About the questions:

The questions are meant to open up for reflection. I just want to know what *you* felt, what *you* think, and how *you* reflected upon experiencing the performance. This regards in advance, during the performance, and afterwards. I will not publish your name, and identity, unless you want me to do so. (You can also choose to have your name in parts of the interview, please write a note to inform me about that.)

You are free to comment upon the questions themselves: if you don't think they "catches your experience"- you might feel you want to expand the limits of the questions. Some questions are linked together thematically, but divided for practical purposes. And remember: This is not a kind of exam, it's just a way of giving life to more creative thoughts about the whole event, which I try to grasp, both personally - and in an academic way!

If I have further questions afterwards, or you want to add something, that's also fine! Your answers may be as long as you like. And if you have notes or thoughts, that you wish to share, as your personal blog or diary, dreams in the night, symbols – whatever - please let me know. Your information will be "handled with care", and I am very grateful for your contribution and help. - You can talk, and send me your recordings, or you can write the answers down, and send them to me in an e-mail. I thank you all for participating in my interviews, and

please feel free to answer in your own way. I'm interested in your personal thoughts, no matter what others might feel or think.

I will also ask for permission to use your answers in my thesis, and other publications later on. You are free to stay anonymous.

Permission to use the interview, about the performance: *The Artist Is Present* by Marina Abramović, MOMA, 2010.

I hereby give my permission to Aase-Hilde Brekke to use the information in her master thesis about Marina Abramović, in her Master Thesis at the University in Oslo, Norway.

After the thesis are published in Norway, the thesis also will be published in English, and referred to in articles, both academic and other magazines.

Please send me a signed copy of this letter, to the given address. Or: if you give me your permission in a separate email, that's also fine.

Please write if you want your full name in my thesis or not.

Date/place

Date/place

For Aase-Hilde Brekke

For

Warm thanks from,
Aase-Hilde Brekke, Oslo, 6/24/10

Vedlegg 4 Intervju på e-post

QUESTIONS:

1. How did you know about the performance, *The Artist is Present*?
2. How much did you know about Marina Abramović's work, and person, before you came to her performance?
3. Can you try to describe how you felt while sitting with Marina?
4. Can you describe how it was *for you*, the process of standing/ sleeping/sitting in a line to get to sit with Marina? How did this affect your expectations, and understanding of what the performance was all about?
5. Describe how you experienced the other people in the line. (Likes and dislikes, feelings, observations)
6. Some people in the line, said things like: "Some people believe Marina is a kind of Mother Goddess", "Marina is very spiritual", "She is in a very deep level of her mind", and some people were just standing, watching the whole event, said: "What is that? Sitting there for 3 months, and she gets paid for it - it's nothing. I could do that." Have you any response to these ideas about her, and her work, and in your place: Who is Marina, and how do you see her, and this particular performance?
7. Do you understand this particular performance as art, or as anything else? And did your understanding or perception changed during, and the performance?
8. Have you any thoughts about how you experienced the guards, the webcasting, photographing, and the room itself where the performance took place, before, during, and after sitting with Marina?
9. Do you believe artists have a special insight, a gift or a unique way of giving guidance, through her/his work, and show a path to a more spiritual way of life?
10. Have you ever before, had a similar kind of experiences? If yes: try to describe what kind of experience?
11. Do you have any other thoughts or experiences you like to share?

Vedlegg 5 Artist Statement

Marina Abramović read her manifesto about art in Florence, 9. des. 2009,

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=NR3ElhQxvKQ>

I think I actually wrote this out of my heart, it is funny at the same time,
but it is true.

An artist's conduct of his life:

An artist should not lie to himself or to others.

An artist should not steal ideas from other artists art work.

Artists should not compromise to themselves or to the art market.

An artist should not kill another human being.

An artist should not make himself into an ideal.

An artist should not make himself into an ideal.

An artist should not make himself into an ideal.

An artist's relation to his love life:

An artist should avoid falling in love with another artist.

An artist should avoid falling in love with another artist.

An artist should avoid falling in love with another artist.

An artist's relation to erotic:

An artist should develop an erotic attitude towards life.

An artist should be erotic.

An artist should be erotic.

An artist should be erotic.

An artist's relation to suffering:

An artist should suffer.

From the suffering comes the best work.

Suffering bring transformation.

Through the suffering, an artist transcendent experience.

Through the suffering an artist transcendent experience.

Through the suffering an artist transcendent experience.

An artist's relation to depression:

An artist should not be depressed.

Depression is disease and should be cured.

Depression is not productive for an artist.

Depression is not productive for an artist.

Depression is not productive for an artist.

An artist's relation to suicide:

Suicide is a crime against life.

An artist should not commit suicide.

An artist should not commit suicide.

An artist should not commit suicide.

An artist's relation to inspiration:

Artists should look deep inside themselves for inspiration.

The deeper they look inside themselves, the more universal they become.

The artist is universe.

The artist is universe.

The artist *is* universe.

An artist's relation to self control:

The artist should not have self control about his life.

The artist should have total self control about his work.

The artist should not have self control about his life.

The artist should have total self control about his work.

The artist should not have self control about his life,

the artist should have total self control about his work.

An artist's relation to transparency:

The artist should give and receive at the same time.

Transparency means receptive.

Transparency means to give.

An artist's relation to symbols:

An artist creates his own symbols.
Symbols are the artist's language.
The language must be translated,
sometimes it's difficult to find the key.
Sometimes it's difficult to find the key.
Sometimes it's difficult to find the key.

An artist's relation to silence:

An artist has to understand silence.
An artist has to create a space for silence to enter his work.
Silence is like an island in the middle of the turbulent ocean.
Silence is like an island in the middle of the turbulent ocean.
Silence is like an island in the middle of the turbulent ocean.

An artist's relation to solitude:

An artist must take the time for long periods of solitude.
Solitude is extremely important,
away from the studio,
away from the family,
away from friends.
An artist should stay for long periods of time at the waterfalls.
An artist should stay for long periods of time exploiting volcanoes.
An artist should stay for long periods of time looking at the fast running rivers.
An artist should stay for long periods of time looking at the horizon, where the ocean and the sky meets.
An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky.
An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky.
An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky.

An artist's conduct in relation to his work:

An artist should avoid going to the studio every day.
An artist should not treat his work schedule as a veik (?) employer does.
An artist should explore life and work only when ideas come to him in a dream or during the

day as a vision that arise as a surprise.

An artist should not repeat himself.

An artist should not overproduce.

And artist should avoid his own art promotion.

And artist should avoid his own art promotion.

And artist should avoid his own art promotion.

An artist's possessions:

Buddhist monks advise it's best to have nine possessions in their lives:

One robe for the summer

one robe for the winter

one pair of shoes

one begging bowl for food

one moscitonett

one prayer book

one umbrella

one madras to sleep on

and one pair of glasses, if it's needed

An artist should decide for himself the minimum personal possessions he should have.

An artist should have more and more of less and less.

An artist should have more and more of less and less.

An artist should have more and more of less and less.

A list of an artist's friends:

Artists should have friends that lift their spirits.

Artists should have friends that lift their spirits.

Artists should have friends that lift their spirits.

A list of the artist's enemies:

Enemies are very important

The Dalai Lama said: It is easy to have compassion with your friends, but much more difficult to have compassion with the enemies.

An artist have to learn to forgive.

An artist have to learn to forgive.

An artist have to learn to forgive.

Different death scenarios:

An artist must be aware of his own mortality.

For an artist, it's not only important how he lives his life, but also how he dies.

An artist should look in the symbols of his work, for the signs of different death scenarios.

An artist should die consciously without fear.

An artist should die consciously without fear.

An artist should die consciously without fear.

Different funeral scenarios:

An artist should give instructions before the funeral, so that everything is done the way he wants it.

The funeral is the last art piece before leaving.

The funeral is the last art piece before leaving.

The funeral is the last art piece before leaving.

Thank You!

Vedlegg 6. *Cleaning The House*

Sao Paulo 2006 /// Fiteiro Cultural (2006), URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=JLpqEe4AJqQ&NR=1>

First of all I would like to call on Dracusi, a famous Rumanian artist, who once said: “It’s not important what you are doing, but in what kind of state of mind you are doing what you are doing”.

And then you have these books from the renaissance, I read, where they wrote about the preparations they went through, the artists who made the big mural paintings and sculptures, Caravaggio and Michelangelo.

So he proposed the following preparations:

Three months before you start the work, you must stop eating meat.

Second: Two months before you start to make art, you must stop drinking wine, other alcohols or take other intoxications. One month before you start, you must not have sexual intercourse. Three weeks before you start, if you are right handed, you plaster your right hand. If you are left handed, you plaster your left hand, so you can’t move it.

And then you brake the plaster, and then you start working: You take your pencil, or your tool, and you are able to draw a perfect circle! This was about renaissance.

If we talk about some older times, in China or Japan, they have some suggestions for the artists or the architects or the poets, who in order to find the one great idea for Haiku poetry, have to go to the top of the mountains, and confront themselves with something called the Qui energy, and they must sit there for a long time in a meditative position, to contemplate on the nature, and then they come back to the city and the studio. And then they can make the sublime invention, which is Haiku poetry, only one sentence or one brush stroke!

So Ronvillfoce is doing something else: He will cut his body, and infect his wounds in order to have a high temperature, in order to come into some delirious state, in order to have the visions to paint.

And then you have the very common, old fashioned - the artists who get drunk, take drugs or mushrooms or whatever, to get out of his mind.

I, then think it is very important that we finally learn it is not only necessary to clean the house you live in, where you sleep and eat, where you spend the day, your studio. It is very important to clean your own house, that is: your own body, so I propose the workshop “Cleaning the house” before you make the fons [*sic*]

This will proceed like the following:

First we look for the location. It must be in the nature, not close to any village, not close to any city, as far as possible from civilization. There can be a minimum of 10 persons and a maximum of 25 people and they make a contract with me. People who are under medication because of some mental problem, are pregnant, bulimic or anorectic or have any other disease cannot participate.

But the ones who are normally healthy, must write a contract with me, they must go to this workshop without leaving it no matter what happens. I want to have 10 days of your life, in which I take responsibility, but you can’t leave. This is very important: They have to go through some difficult time, and they can’t just go, because at that time they have no personal freedom at all.

In five days you can’t eat any food at all and you can’t have any food-juices. Only water, hot water or cold water. And you can’t talk at all for five days.

The first five days are very difficult if you do this, because all our body system is functioning in the way that the body produces essences in order to digest food. So all the time you don’t take food, the digesting essences becomes like poison - you start to feel headache, you start to vomit, you don’t feel well, because all our energies usually goes to digest food.

This will last for two days. But once you went through this, the entire energy goes up to your head, and then you become lighter and your perception is much more focused and you reach completely another stage of mind physically and mentally. The workshop is always done in the winter part of the year, when it is always very cold.

I really like the Sufi sentence, who says: The worst is the best.

You know, in your life, if you only do things you like, then you seek the pleasure and you will never change, you will always have the same patterns of things happening in your life. You will always have the same wrong relationships, you will have the same sex all your life.

But if you do things you hate, things you don’t like, or that you are afraid of, it’s a big possibility that you actually can transform, because you are going through the difficulties, and that transformation is very important, because you learn something about yourself.

One example is when I wake up the people in the middle of the night. We are sleeping together in sleeping blankets on the floor, outside it is absolute winter, as for instance in Sweden. I wake you up at 04.00 in the morning, you have to wake up, and jump out of the bed, completely naked, and you have to run out in the snow, and we do the exercises I call “The Aborigines jumping exercises” for ten minutes.

Then you go back inside, you dress, you only drink hot water, and then we go to the forest, we walk in the forest, we walk far away, about 10 kilometers and then I blindfold you, and then you must find the way back. This is because I think an artist must be able to see with his whole body: He has to see in the front, he has to see in the back, he must have this sensibility, the possibility to learn by telepathy, and he has to learn to be able to find his way back.

So the next exercise is to walk slow the whole of the day, as slow as possible, the most difficult is slow shower, or to piss slow.

Or: the moment you are going to sleep: try to remember the moment before you go to sleep. It is so hard to remember, that particular moment, so we are training to remember that moment, because once you are able to fall asleep consciously, the dream become reality.

Or: you just go to the forest and hold around a tree, and complain about everything a minimum of 3 hours, you give your complaints to the tree.

And then we have the days when we are just walking, but walking very long, we talk about 10-12 hours walk, completely without any food in our bodies. It is an amazing thing, how you can do this, the energy is completely unexhaustable.

The very interesting thing is that, yes, it is difficult not to eat, but one of the most difficult things is not to talk. Because we absolutely want to talk all the time, we want to explain everything, we want to verbalize everything, and it is enormous amounts of energy going through communication.

So once you stop to communicate, the entire energy is going inwards into yourself.

You know, we do performances based on nothing, no tools, nothing, only our body and ourselves.

The incredible thing about all this exercise, which looks exhausting, is that when you go through this, the exercises are designed to really strengthen your willpower, to strengthen your perception. The most important also is actually to raise the questions about who you are. Is it right, this choice, to be an artist? Do you express yourself right? So all these questions will come up in these days.

There are so many times, that we do things because somebody else do those things, somebody else tells us to do them, or they are a fashion to do, or we don't know what else to do.

To be an artist is a very difficult task, you must know if you aren't anybody else.

For me the answer is like breathing: You never ask yourself: Can I breath? Because if you don't breath, you will bloody die, so if you have to create, if you have this urge to create, that's a good answer: You just are an artist! It doesn't mean you are a good artist - you just are an artist.

And then you have this other phenomena: The idea of art pollution, it is not just a world pollution we have, it is a huge art pollution. Because we go to the studio like we were an employer, we go to the studio to make things and make more things, and so many things you make doesn't mean anything, doesn't really change anything.

I think it is very important to actually do the first thing: To clean your house, to clean the studio, just throw things away, anything that doesn't matter, just take them out, this is the first thing of the exercise.

For the performance artist it is very important, as for other artists as well:

Clean the house, clean the body, and clean the studio...

Vedlegg 7 Telefonintervju med Marina Abramović

Fake Theater and *The Artist Is Present*.

An interview on the phone with Marina Abramović, by Aase-Hilde Brekke. Oslo - New-York.
The time is 02.02 PM, October 28th, 2010.

MA: "Why didn't you call me at two o'clock? I was waiting for you. You know I'm a very structured person."

AHB: "I did! I was just dialing the wrong number. I'm sorry!"

MA: "Ok, then, let's start", replied Abramović more softly.

AHB: - First of all I want to express a warm thank you for the performance *The Artist Is Present*! I came from Oslo to NYC to share the time with you, and since I wasn't able to sit down with you, I had many thoughts and feelings during the performance. So, I would like to ask you some questions about *The artist Is Present* and the exhibition on the 6th. floor.

MA: I have been interviewed 178 times about *The Artist Is Present*, so I don't really know if there is much more to say, but it's ok.

1. What was the motivation for performing *The Artist is present*?

MA: The motivation was love and compassion. People are so disconnected to themselves, from love and close relationships. I wanted to be there for them. I felt compassion with their pain. So this piece helped them to connect to themselves. The world needs love and compassion, and I wanted to share this with them. Without the audience, this performance was not possible. - I was surprised that so many young people came to sit with me.

2. The web cameras, for three months: was it your idea or MOMA's idea? What did it add to the idea of "being present", -and for the audience?

MA: MOMA suggested this for me, and I thought it was a good idea. Then people could watch and be present, even if they were not there, all around the globe. This was a way for people to take part of the change.

- 3. Who are you? The audience I talked to had very different views about you. Some people said: "She is like a mother Goddess", or "What is that? Sitting on a chair for three months, anyone could do that. It's nothing."**

MA: Everybody project themselves into the piece. Saying "I'm a Mother Goddess", - they are on the wrong track. That would be too self-pretentious, and having a big ego. I want to be humble, to be an artist you must be humble. - This was the hardest performance I ever have done! I was isolated for three months, from my friends, didn't talk to anybody except for the staff at MOMA, my mobile phone was turned off. I sat on a chair for seven hours a day, with no food, no water. My eyes wide open, not a blink, when people sat there. It's was a living hell!- You can try yourself to meditate and not move for one hour at home - and you will know! - It demands an enormous willpower to go through this.

- 4. First of all: the performance had very strong emotional impact on many people: Why do you think people started acting, one dressed in a wedding dress, etc.? What were the "opening", or "invitation", in the performance that made this possible?**

MA: That was people's ego popping up, and they started to play roles, to dress up, and many different things. I didn't like that. People had seen me on the internet, and they wanted to be seen. They wanted to get heard. I didn't want it to be like this, but people's ego took them away from the silence they were invited to. People were invited to sit down in silence with me.

- 5. Is it possible to look upon your performance *The Artist Is Present*, as a kind of retreat for you, since you didn't talk, ate and drank ?**

MA: No, It was an art piece.

- 6. What do you think of the guards stopping people, not letting them interact with you?**

MA: You know: I have got a very emotional and deep connection to the staff at MOMA, The guards, working from early morning to late evening, even came in the weekend when they had the time off, to sit with me. Many people in the audience, and also the guards, meet and have a group meeting once a month. They meet to keep the experience alive. You must remember that many people got their lives totally changed by this performance. For example you can read interviews with Paco, the man who came to sit with me 21 times. - And you must know that there are 8-10.000 people coming to MOMA every day, so all kinds of people

can come and anything can happen. - The guards were an important part of the piece. Also sitting in a line, having the expectations, was an important part of the piece. I look upon all this as part of the piece.

7. The re performing on the 6th floor - were you satisfied with those performances?

MA: You know, I never really saw them. We were performing simultaneously, and I never really saw how it functioned. But I think I liked the idea of re-performing. The idea of preserving the traditions with performing art, is to keep the tradition alive. If it dies out, it is dead, but reperforming is keeping it alive. If not, it will disappear and nobody knows what it is all about.

8. But rehearsing for many months - isn't that theater, a physical theater piece? What is re performing? Is it really possible to re perform the present moment? Isn't that only a reproduction, like any other stage performance?

MA: Theater is not real. In theater you have fake blood, everything are fake. In performance, it is the reality that is shown.

9. I started laughing when I saw the videos from "Balkan erotic", when the women showed their vaginas to the sun, and we saw men "fucking" on the ground... but people seemed to think this was very seriously meant. Was it or not?

MA: Well, that's your projection. - I was thinking about the fact that the only time we see women's vaginas is in the pornography, and I wanted to do something about this. I wanted to pay tribute to the female vagina. - Actually this is a ritual on Balkan. In the old days, if there was no rain, the women had a ritual where they showed their vaginas to the sun to let it start raining! And the men had to give sperm to the earth. This is a real ritual.

- There is only one energy - The sexual energy. We don't know where we come from. It is the mystery of life. It is the sexual energy that creates us. We don't know why we are here, what life really is about.

10. Do you know Grotowski?

MA: Of course, I know Grotowski! (Marina is laughing a little, in a gentle way)

AHB: When I saw you in *The Artist Is Present* and I saw a YouTube video explaining about your workshops I wonder: Are you a spiritual teacher, or an artist? Are you a "Holy Actor"?

MA: No, no, I'm not a spiritual teacher. I'm an artist. That is two completely different things. Saying I'm a holy actor is too self-pretentious. The audience is holy for me. I wanted to create a dialogue with the audience. - I could never live structured like in a monastery or like that all the time. I'm hyperactive.

11. Is it correct that you are doing an opera with Robert Wilson about your life?

MA: Yes, that's right. Actually I needed a long rest after *The Artist Is Present*, but here I am working as hell: I am going Wilhelm the Fu, and Wilson; in Manchester 11.juni, 2012. I look forward to that. My life is performed, and I'm also performing myself.

12. I have some questions about your relation to Tibetan Buddhism and spirituality: Do you know Tonglen, Vipassana and Thummo? Did you practice Tonglen or Thummo during *The Artist Is Present*.

MA: Of course I have read all the books about *Vipassanna* and all this stuff, and I experienced all the different stages of mind, during the performance. But if I should do *Thummo* I could not sit on the chair for three months, it would be to hot!

(Both laughing loud! For knowing Tibetan Buddhism, this is obvious!)

MA: It's not so interesting what I experienced about the piece, it's more interesting how the audience and you project the piece.

13. Can you say something about the connection between your earlier violent performancens and *The Artist Is Present*? Is there a connection?

MA: I could never do this performance, without the previous performances. This performance was the most challenging and demanded every will power that I had, and was the toughest performance I have ever done! - In performance it's the only place I learn something and really change.

14. How has this piece changed you?

Marina is twittering in the phone, and her quit dark voice is now light and easy, like the voice of a young girl!

MA: In performance it's the only place I learn something and really change. - You know, this piece has changed me the most! Now I only want to do very simple things! I'm going to have a workshop, were the participants are going to do very simple things like peeling a potato. "It takes a long time" -- Being in the present moment.

After this sentences we started to have a little conversation, where I asked Marina if she had been in Oslo and Norway before. Now Marina and I laughed, and we continue talking together in a soft and relaxed way.

MA: Do you live in Oslo? Oslo is a fascinating city, I liked it so much.

AHB: Yes, I do, but I come from the Northern part of Norway.

MA: - Oh, I have been to Lappland! That's the most special place on earth. People are so psychic there!

AHB: I wasn't able to sit down with you on the chair, but from the sideline I had an a wonderful experience.

- I share my experience with Marina, and she answers:

MA: - We communicate on an atomic level. -What you experienced is what the performance was about. -And of course, you come from this area, so you know what the performance was about.

"Now I have to go, the time is 2.30"

Marina is twittering, and we say: Good Bye!

The time is exactly 2:30 PM, and we are finished.

Vedlegg 8 Intervju med Richard Schechner

**The Trickster, the King and the Artist exploring.
By Aase-Hilde Brekke. October, New York, 2010.**

Meeting with Richard Schechner was a interesting and joyful event. I wasn't sure how to start the conversation and interview with Richard Schechner, the world famous Avant Garde artist, and reformer of performance studies. I was waiting outside his office at the Tisch School of the Arts, at New York University. Suddenly he came to pick me up, and I entered his office. Richard was smiling, and seemed friendly, so I took a chance to be included: "Hi Richard, I have been living with you and your theories for 20 years now, and I'm so happy to be here!" His quick remark made me relax and I understood we were on the right track, for a good interview: "Oh! Don't tell my wife!", was Richards response, with a laugh on his face.

This interview has three main topics: Theoretical questions for theater and performance science. What do you think about Marina Abramović, *The Artist Is Present*. And art and spirituality.

1. Which direction do you think performance studies will take from now on and into the future?

RS: - I am not a really futurologist. I don't know. I think that performing art studies, more than performing theories are branching out into more and more not theatrical realms like business, medicine, sports, people selling things, all this are an extension of the notion of the performative art. At the same time, I think performing art studies and performing art theory need to be reconnected to its actual performance space.

- I don't think you can make theory about theory. I think you must make theories about phenomena, about things that really happens. - I am not sure if it will happen, but I would like to see the theory anchored in the phenomena.

-Also I feel we are entering a period where neuroscience and brain work is going to be very much more investigated from a performance point of view: How our brain perform our realities. I think this kind of thoughts will have an upswing! Like structuralism now has a downswing, while it was like an upswing 30-40 years ago.- Well you know- these kinds of things..

2. What do you think the main aim of art is?

RS: - Well I don't think it's an aim of art. There are several aims of art. Aristotle wrote that the function of the tragedy of to confront us with the emotions, and then purchase the emotions, that's a kind of function of art. - Brecht has the goal to educate. To show people the right path, and at least to correct their views and raise consciousness.

- I think about another purpose. It is the process. The actual process. How you make something out of nothing! How you rearrange a bunch of raw-material, raw meat, and taking the vegetable, you are cutting, mixing, and finally you are making a meal out of it!

- I am a little concerned about too much technology in art; you push one button and have a photo from Photoshop, and you push another button and another thing pops up.....What I admire with Grotowskis poor theater, where people were in a face to face situation, in a small space where you have to deal with each other. -Art teaches us social relations and its also an experience in that. You have to deal with the social...and you have to interfere with that.

- And at the highest philosophical level, it is not an imitation of life, but a distillation of life. It doesn't imitate but it intensify, so that we can experience life, in a way that we can't experience life in our ordinary lives. And because it's playful we can even experience painful things, because they are not actually happening, but we can rehearse our emotions, can begin to understand painful things better by having rehearsed them.

- It's like a vaccination: You take a little bit of the disease to protect you to the big disease. So another function of art is that it gives us protection. Against the horrors that are in our lives. So we want to correct those horrors, but we want to teach the people, let them laugh, let them cry. We want to give them really emotional experiences. And we have in our non professional lives, but they are too dangerous. So art has all those marvelous functions!

3. Can you say something about sexuality, spirituality and art? When we experience art, we talk about transformation. What are transformed, what are we actually experiencing?

RS: - Oh my god....(Richard were laughing, and suddenly very engaged and serious): I was just teaching the other night, and were dealing with the Greek, and the Indian.

And I was talking about that the Classical Asian, and South Asian they keep the sexual right in the temple. So lovemaking, sensual dancing its in the West particular, the Indo Christian,

more than the Jewish- the flesh is sinful, all being corrupt, dangerous. We must save the soul to get rid of the body. Think of the scaring and hurting oneself. So this is our tradition.

- In Indian art you see this lush bodies, enjoying themselves, from toils of lives, and the *moksha* release is seen as a parallel of having an orgasm ..it's a little death, a going outside the body experience. A form of ecstatic, spiritual experience. You work up the chakras, from the bottom of the body lays the Kundalini-energy, which raises, so that top, the crone-chakra, the brain changes. This are the ideas from Indian philosophy.

- I also feel that art is very profoundly creative: We make love for pleasure, but as a result of this pleasure a baby is born. So another generation is born. In the same way: If we make art for pleasure, and I look at this painting, around here (looking around in the room), not as manufactured products, but a result of a loving process.

- I don't try to make a great artwork. I concentrate of the process. And it turns out to be great artwork. That is the last, - the consequence of the process. In a sense, this is like making love. That kind of making love, a deep sensuality.

- And also, for me, personally; I don't make painting, I don't make sculptures. I like to see people in they're bodies; "in-bodied". I like to watch. You know one of the great gifts of a director is that they don't call you a voyager when you study peoples bodies. So you are actually paid watching peoples body. But in real life this would be like: There is a weird man standing there. - But that is what my art is. But unlike in the real world, I look- to get them to perform. And this is erotic, in a large sense of erotic. The sensuous the real flavor of it. The deeper essence of sensuality.

4. Did you see Marina Abramović in *The Artist Is Present*? What do you think of her performance?

RS: - Well it was really difficult for me. Some parts I really admired. Some parts I found really problematic. The problematic was the works which you saw re-performed in the museum. - In her actually performances, the audience would harass her, they would do things. But the original works (back to the 70s), the museums official wouldn't allow them to happen. The guards were there and said: Don't do this! So it was *so* unlike with what the originals were.

- So the paradox for me was especially the performance was Marina and Ulay were standing in the doorway, they were standing naked (Author's remark: *Imponderabilia*, 1977). The doorway to the gallery was like this: Either you pass them or you couldn't enter the gallery, to

get into that room. On Museum Of Modern Art it was on the 6th floor, and the actors were further apart. So it wasn't about getting into the whole museum, it wasn't about getting into the museum at all! You wouldn't even have to go through this "gateway".

Conclusion: You either go into this significant room, or you can't see it.

- This is the difference in meeting a tiger in the jungle or meeting a tiger in the zoo. So I felt it was meeting a tiger in the zoo.

- So far of her own performances, *The Artist Is Present*, became a very contradiction: She was participating, sitting there like a queen, people could look at her. She is sitting there, and these people are lining up for a long time. Sitting many hours in a line, for trying to sit with her. It's kind of profound reverse of her earlier works. And it's interesting how she becomes her own kind of construction, and her own icon. And that's ok. - I imagine - at a certain age, - she has reached a certain age (Marina is 63 years old), but I don't consider myself an icon. So it was a little awkward.

- I had some kind of rebellious thoughts: I want to come in one day, with a mask and sit down and say with a sign saying: "Artist Is Pleasant!" And the next day I would come in dressed as a farmer, with a sign saying: "Artist Is Peasant!", and so on... So: I felt there was a lack of irony, the irony wasn't there. The emperor – yes, but what about my new clothes, they are not there... She was an emperor in all her clothes. - I'm always a bit suspicious. Everything was about admiring her dress. And people talked about it. So: it was a kind of "Museum fixation", and a "MoMA fixation". But on the other hand, at the same time, it was amazing to see some of the performances reperformed. For example the hair-piece, the man in the ladder, the.....

-Then you had the scams: The Serbian women showing their vaginas to call for the rain.

(Author's remark: *Balkan Erotic*) But obviously it was sunny, it was a sunny day...I'm sure there is no such ritual. And, the Serbian men masturbating on the ground. They were totally crap. But people took them very seriously! We should be laughing at these pieces. - So many people took them so seriously. But I can't imagine Serbian people who are so serious. I can't imagine women in Serbia showing their vaginas to the sun, -the ex-Yugoslavia, with the communists- doesn't seem like this to me. I fairly enjoyed it. I think.. - We (the audience) took a lot of risks. I have mixed feelings. But it gave me food for thought.

5. **Wasn't the whole idea about reperforming: theater, and not performance art?
Marina says she hates theater, but this was theater in my opinion, do you agree..?**

RS: I'm just writing about this that so many Avant Garde artists are reperforming their pieces. So many reperformances going on for the time being, and its quite interesting.

- Patricia Brown, retrospective at The Whitney Museum, Allan Caprows first *Six happening in 18 parts*.... I'm going to do a piece in Portugal. - It's a paradox because the Avant Garde very often they made only one piece is almost defined by the definition of burning itself up.

- So it's a lot of reperforming Avant Garde going on. So it's a paradox, because the Avant Garde is almost defined by the definition of burning itself up. But now we are becoming like an Wagnerian opera where you have version after version, so that's I've been thinking and theorizing about that. I'm saying that Avant Garde is becoming kind of profoundly conservative

- But now we are becoming like a Wagnerian opera where you have version after version, so I've been thinking and theorizing about that. I'm saying that Avant Garde is becoming kind of profoundly conservative. I don't say necessary it is wrong, but there are several courses. One of the reasons, I say it's kind of conservative in the sense of recycling, keeping a smaller footprints, be more economically, becoming more green. This is traditionally conservative. - And in the classical Avant Garde we wanted to break it down, expand. - Today we are progressive thinkers, we don't think in that way any more. We want to use solar power, we don't want to use gasoline.

- We made a good piece in the past- and now we want to do it again. In a Wagnerian Opera they try to do it with a little change, but in the Avant Garde, they want to perform it exactly in the same way. So it's even more conservative. They ask: how can we do this a little bit different, but Marina we want to do it *exactly* the way it was done. So it's even more conservative.

6. **I saw the piece and many young people had *the urge* to sit with her. Some people even said: "She is like a Mother goddess". What was the quality of this particular performance that arose the idea that she is a Mother Goddess. It was a spiritual experience for many of the audience. She is like an icon-do you agree?**

RS: - We live fundamentally in a paradoxical situation where we live in a situation where “god is dead”, but the impulse for transcendental experiences still remains. So we are searching two extremes. The first extreme is the Islamic extremist, Christian extremists, and they make their religious practice even more conservative and reactionary than their parents did. - The other aspects, is that those who don't go back to the traditional religious groups, the impulse for transcendent experience, the impulse for of iconographic symbolic experience remains. That is a deep human need.

So Marina was an icon for these people.

- I also think of Guillermo Gómez-Peña, and *The Temple of Confession* (Author's remark: 1995-1996). In this piece people could come and confess their sins to the artist...

Marina is a great artist. - I'm glad I saw it.

We continue the interview in a kind of conversation and I'm saying: Marina Abramović says she "hate theatre", but still she is re-constructing and re-performing...

RS: So she did what she hates!

- It was an attempt from the museum to make an object out of a process. It's a very good framing. Because museums are making a framework. So when you try to make an object of a process it's a failure. Then it becomes a repertoire, and making will the repertoire preserves the Will the repertoire bring something new? Or tight the hair together in a new way. It will still be the script.

AHB: I read about her testimony, three coffins, exact bodies, eat one of her bodies. This is really making an icon out of yourself..

Richard answers: Yes, it is.

7. What is the most important happening in USA stage today?

RS: - I hoped you wouldn't ask me, because I don't go to theater myself! - But there are journalists putting out a list about important groups, like: *The Team*, classic theater like: *The Great Gaspys*, *The Puppets Theater*, *The Builders Associations* which is highly technological, There's is a group called *Pig Air*. *Nature Theater of Oklahoma*- is technically exiting.

- *The Wooster Group* is using live performances, cites specific spaces, audience

participating...None of this is new, but they are doing it in a very highly performed, smart

- Many interesting groups, high level of acknowledgement, like baroque music. Like it was Avant Garde, symphony was a period, then it became Avant Garde classical and

conservative. So now the so called Avant Garde has now become classical, and are performing itself. - So, what is the new Avant Garde I don't know. We wouldn't know until it occurs. Because everything of inter-media includes environmental staging, interrogating of the audience etc. - which was the Avant Garde before.

- So now we are not in the high period any more. I think the global crises, using the internet of bringing people together through internet. - It is hard to bring a real community. Hard to bring the heat of a community. People tend to inter-media things, that is what it means, not face to face connections. So that leads to a kind of conservatism.

AHB: Perhaps it's why people fall into role-play on internet I'm adding, - they expand their lives- but it's not real.

RS: Expand is a quotation work, so we have theater in the large sense of the meaning: People are always playing theater now!

8. How is it to be Richard Schechner who changed the performance theory?

RS: Well....I don't want to become Marina Abramović. I try to and I like to remain anonymous, I like to be known through my *work*.

9. When I have been teaching about your theories, I always say: If you want to understand Richard Schechners performance theories, you must understand that he has an artistic mind. Because an artist always change, are always exploring and are always changing direction. Is it ok. I explain it like that?

RS: - Oh yes, that's my ideal! I do my teaching as my art. I try to discover as I go along. That is my ideal. - If I go to museums I want, I still want to play. If they say: Don't touch! I touch! When leaving together with Richard Schechner, I ask him, when going down the elevator to the basement: **What do you think about the critic you have had upon your theories?**

RS: "I don't have much time considering them", he answer as quickly as in the opening of our meeting, ready to go to his next teaching session.

After talking to him I fully understand him: Why care? His contribution to performance art studies must be considered as brave and innovative. The details and nuances must other people take care of. - A quick leap to Wikipedia may explain some of this energy Richard provides: "Richard derives from the Germanic elements "ric" (ruler, leader, king) and "hard" (strong, brave, court), therefore it means 'powerful leader' as well as 'King's Court'."

Vedlegg 9 Mindfulness meditasjon ved Tulku Lobsang

Gjengitt med tillatelse av den tibetanske buddhistmester Tulku Lobsang. Lydopptak fra Tulku Lobsangs undervisning i Sveits i 2011. Oversatt av Aase-Hilde Brekke.

© Nangten Menlang.org.

Mindfulness-meditasjon.

Det beste tidspunktet for å praktisere meditasjon er når du ikke har så mange problem. Da er sinnet i utgangspunktet roet ned, og du har mulighet til å gå mer i dybden av praksisen og oppnå resultat. De fleste starter imidlertid å meditere når de har problem, og emosjonelt er ustabile. Noe som gjør det vanskeligere å meditere fordi det tar lang tid å roe ned sinnet. Meditasjonen gjennomføres punkt for punkt som følger:

1. Roe ned sinnet (Eng.: "The mind settling down"):

Sitt i meditasjonspositur, med ryggen rak, føttene plassert i vajraposition ("i kryss") på gulvet, eller på en stol, øynene halvåpne (blikket litt ned), hendene hvilende i fanget, ta tre dype åndedrag, slapp av, pust normalt.

2. Velg et objekt for meditasjonen.

Det beste er for eksempel en rund svart stein, ca. 5-6 cm. stor. Plasser steinen ca. en meter foran deg. Hensikten med å velge et objekt er at det er først da subjektet: ditt sinn ("your mind"), fremtrer på scenen. Uten objekt: intet subjekt. Når du ikke har et objekt er sinnet (Eng. the mind) tomt, uten innhold.

3. La øynene og sinnet ditt hvile på steinen.

Du er nødt til å beherske denne delen for å praktisere mindfulness. Veldig lett sklir oppmerksomheten vår (our mind) bort, selv om vi ser på steinen. Vi ser egentlig ikke på steinen. Vi faller i tanker, og glemmer objektet vi fokuserer på.

Observer deg selv: Hvor mange sekund klarer du å kun fokusere på - og se på steinen? Vi kan starte med å fokusere 12 sekund. Resiter nå mantraet: OM MANI PEDME HUNG, 7 ganger.

Vi er ute etter kvalitet, ikke kvantitet. Vi starter derfor med å si at klarer du å fokusere 12 sekund, kan du gå videre. Mange "mediterer" 3-4 timer, men er aldri fokusert. Dette er ikke meditasjon!

I starten blir du sint, utålmodig. Du flytter på deg, er rastløs: ditt sinn er rastløs, du klarer ikke sitte stille. Det er kjedelig. Derfor starter vi med et overkommelig mål. Prøv igjen og

igjen: 12 sekund fokus. Slapp av en liten stund. Fokuser igjen. Slik veksler du på å fokusere og slappe av. Velg selv hvor lenge du holder på med dette.

Øvelsen overfor viser oss hvor lett vårt sinn distraheres. Vi lar oss lett påvirke, rive med og blir vippet av pinnen. Skal vi komme noen vei med meditasjon trengs trening og disiplin. I meditasjon møter vi *de fem hindringene*, eller de fem feilene (5 obstacles/5 faults):

1. Den late delen av vårt sinn (Laziness mind. Dull mind).
2. Vi glemmer instruksene (Forgetfulness).
3. Den late delen av vårt sinn og vårt aktive sinn. (Dullness and agitations mind). Du forstår ikke, erkjenner ikke undervisningen du har fått omkring mindfulness.
4. Du erkjenner den late delen av ditt sinn, og også den aktive delen av ditt sinn. Men ingenting skjer. Du forandrer ikke dine handlingsmønstre. Med andre ord: Men gang du har et mål, må du stoppe opp for å kunne forandre deg!
5. Du fortsetter og handle, og stopper fremdeles ikke. Selv om du nå har akseptert og gjenkjent både latskapen, sløvheten og den overaktive siden av deg selv, stopper du ikke.

Uansett hvilke problem du skal løse, må du gjennomskue og løse de fem hindringene. Enten du har problemer i relasjon til andre mennesker, i forhold til din egen økonomi, i ekteskapet ditt osv.. Latskap er den største hindringen vi har i vårt sinn, i forhold til å skulle forandre oss selv. For å kunne praktisere mindfulness er det svært viktig at du gjenkjenner din latskap, og dine feil. Hvis ikke, gir du opp etter kort tid, fordi du kommer ingen vei.

For å praktisere mindfulness må du trene på de *fire fundamentene*:

1. Mindfulness i forhold til kroppen
2. Mindfulness i forhold til følelser
3. Mindfulness i forhold til sinnet
4. Mindfulness i forhold til de mentale objektene (også bevissthets som samler tenkning, intellektet)

Du må oppøve oppmerksomhet og kunnskap om disse fire fundamentale områdene. Trinn for trinn.